ЮНГИАНСКАЯ ПСИХОЛОГИЯ

Мария-Луиза фон Франц

ТОЛКОВАНИЕ ВОЛШЕБНЫХ СКАЗОК

ЮНГИАНСКАЯ ПСИХОЛОГИЯ

Marie-Louise von Franz

THE INTERPRETATION OF FAIRY TALES

Spring Publications
1970

Мария-Луиза фон Франц

ТОЛКОВАНИЕ ВОЛШЕБНЫХ СКАЗОК

2-е издание, электронное

Москва
ИОИ
2021

УДК 159.964.2
ББК 153.22-953.6
Ф84

фон Франц, Мария-Луиза.

Ф84 Толкование волшебных сказок / М.-Л. фон Франц ; пер. с англ. В. В. Зеленского. — 2-е изд., эл. — 1 файл pdf : 293 с. — Москва : Институт общегуманитарных исследований, 2021. — (Юнгианская психология). — Систем. требования: Adobe Reader XI либо Adobe Digital Editions 4.5 ; экран 10". — Текст : электронный.

ISBN 978-5-7312-0986-1

Волшебные сказки являются непосредственным отображением психических процессов коллективного бессознательного, поэтому по своей ценности для научного исследования они превосходят любой другой материал. В сказках архетипы предстают в наиболее простой, чистой и краткой форме, благодаря этому архетипические образы дают нам ключ для осмысления процессов, происходящих в коллективной психике.

В мифах, легендах или другом более развернутом мифологическом материале мы приходим к пониманию базисных структурных образований (паттернов) человеческой психики, постигая их сквозь культурные наслоения. Таких специфических культурных наслоений в волшебных сказках значительно меньше, и поэтому они с большей ясностью отражают базисные паттерны психики.

УДК 159.964.2
ББК 153.22-953.6

Электронное издание на основе печатного издания: Толкование волшебных сказок / М.-Л. фон Франц ; пер. с англ. В. В. Зеленского. — Москва : Институт общегуманитарных исследований, 2020. — 292 с. — (Юнгианская психология). — ISBN 978-5-88230-370-8. — Текст : непосредственный.

ISBN 978-5-7312-0986-1

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

Глава 1
ТЕОРИИ ВОЛШЕБНЫХ СКАЗОК

Волшебные сказки являются непосредственным отображением психических процессов коллективного бессознательного, поэтому по своей ценности для научного исследования они превосходят любой другой материал. В сказках архетипы предстают в наиболее простой, чистой и краткой форме, благодаря этому архетипические образы дают нам ключ для осмысления процессов, происходящих в коллективной психике. В мифах, легендах или другом более развернутом мифологическом материале мы приходим к пониманию базисных структурных образований (паттернов) человеческой психики, постигая их сквозь культурные наслоения. Таких специфических культурных наслоений в волшебных сказках значительно меньше, и поэтому они с большей ясностью отражают базисные паттерны психики.

Согласно концепции К. Г. Юнга, любой архетип, в сущности, является *неведомым* психическим феноменом, а следовательно, невозможно сколько-нибудь удовлетворительно перевести содержание архетипического образа на язык мышления. Лучшее, что можно предпринять в данном случае,— это попытаться описать его либо на основе собственного психического опыта, либо опираясь на данные сравнительных исследований, в которых проясняется, если так можно выразиться, вся цепь ассоциаций, окружающих собой архетипические образы. Таким образом, волшебная сказка сама и является своим лучшим объяснением, а ее значение заключено

во всей той совокупности мотивов, которые объединены ходом развития сказки. Выражаясь метафорически, бессознательное находится в таком же положении, как и человек, увидевший или испытавший нечто необычное и желающий поделиться своими впечатлениями с другими людьми. Но так как то, с чем он столкнулся, никогда еще не было сформулировано с помощью понятий, ему не хватает средств для того, чтобы выразить это. В подобной ситуации человек обычно предпринимает многократные попытки объяснить случившееся. Пытаясь вызвать у слушателей ответную реакцию, он интуитивно использует аналогии с уже известными фактами, дополняет и развивает свою точку зрения до тех пор, пока не убедится в том, что его поняли правильно. Исходя из вышесказанного, можно предположить, что любая волшебная сказка является относительно закрытой системой, выражающей некое сущностное психологическое значение, содержащееся в ряде сменяющих друг друга символических картин и событий, посредством которых оно и может быть раскрыто.

Работая над этой проблемой в течение многих лет, я пришла к заключению, что все волшебные сказки пытаются описать один и тот же психический феномен, который во всех своих разнообразных проявлениях настолько сложен и труден для нашего понимания, что его постижение возможно лишь в отдаленном будущем. Именно поэтому нам необходимы сотни сказок и тысячи их повторений с различными композиционными вариациями. Но даже тогда, когда этот феномен будет осознан, тема не будет до конца исчерпана. Юнг назвал его Самостью (Self). По его мнению, в Самости заключено все психическое содержание личности, а также, как ни парадоксально, она является регулирующим центром коллективного бессознательного. Любой индивид и любая нация имеют

свои собственные способы осознания и взаимодействия с этой психической реальностью.

Обычно разные волшебные сказки дают усредненную картину различных этапов или стадий такого взаимодействия. Одни — более подробно задерживаются на начальных стадиях, связанных с проблемой тени, а о том, что происходит дальше, дают лишь общее представление. Другие сказки особое значение придают рассмотрению анимы и анимуса, а также образов отца и матери, стоящих за ними, замалчивая при этом проблему тени и всего того, что с ней связано. Третьи же — акцентируют свое внимание на мотиве недоступности и недосягаемости сокровища и на связанных с этим переживаниях. Несмотря на различие делаемых акцентов, по своему значению все сказки равны, так как в мире архетипов нет градации ценностей: любой архетип по своей сути является не только одной из форм коллективного бессознательного, но и его отражением в целом.

Архетип — это относительно закрытая энергетическая система, пронизывающая своим потоком все аспекты коллективного бессознательного. Однако не следует рассматривать архетипический образ как статический, так как он вместе с тем представляет собой сложный символический процесс, включающий в себя и другие образы. Другими словами, можно сказать, что архетип — это специфический психический импульс, действующий наподобие отдельного луча радиации и одновременно как единое магнитное поле, распространяясь по всем направлениям. Таким образом, архетип в качестве потока психической энергии «системы» пронизывает все другие ее архетипы. Следовательно, несмотря на то, что необходимо осознавать неопределенность архетипического образа, мы должны научиться четко обрисовывать его контуры, объединяя различные аспекты в единое целое. Мы должны

подойти как можно ближе к пониманию специфичности, определенности и так называемому характеру каждого образа, а также попытаться выявить совершенно особенную психическую ситуацию, выраженную в нем.

Перед тем как я попытаюсь объяснить, в чем заключается специфика юнговской интерпретации, кратко остановлюсь на истории изучения волшебных сказок, а также на теориях различных школ и на литературе, посвященной этой проблеме. Например, в диалогах Платона можно прочитать о том, как в давние времена старые женщины рассказывали своим детям символические истории — мифы (mythoi). Уже тогда волшебные сказки были связаны с воспитанием и обучением детей. В период поздней античности Апулей — философ и писатель 2 века н. э.— включил в свой знаменитый роман «Золотой Осел» сказку под названием «Амур и Психея», относимую в фольклористике к сказочному сюжетному типу о красавице и чудовище, которая развертывается, используя тот же самый паттерн, как и подобные ей сказки, до сих пор собираемые в Норвегии, Швеции, России и многих других странах. Из этого можно сделать вывод, что этот тип сказки (о женщине, спасающей своего возлюбленного в обличий зверя) существует, по крайней мере, две тысячи лет, причем практически в неизменном виде. Однако мы располагаем и более ранними сведениями, так как волшебные сказки были обнаружены на египетских папирусах и каменных стеллах. Наиболее известная из них — сказка о двух братьях: Анупе (греч. Анубис) и Бате. Действие в ней разворачивается по той же схеме, что и в других сказках о двух братьях, которые можно найти и сейчас во всех европейских странах. Таким образом, мы имеем письменную традицию трехтысячелетней давности, и — что поразительно — основные мотивы с тех пор почти не изменились. Более того, согласно теории О. Шмидта (Father W.

Schmidt) о происхождении божества (Der Ursprung der Gottesidee), мы располагаем информацией о том, что некоторые основные сказочные темы дошли до нас практически в неизменном виде с очень давних времен — более 25 тысяч лет до рождества Христова.

До 17—18 веков волшебные сказки рассказывались не только детям, но и взрослым. (Такая практика сохранилась и до наших дней в особо отдаленных первобытных центрах цивилизации.) В Европе же для жителей сельской местности они являлись основной формой развлечения в зимнее время года. Рассказывание сказок стало своего рода духовной потребностью. Иногда говорят, что волшебные сказки воплощают собой философию прялки (Rocken philosophir).

Научный интерес к волшебным сказкам впервые был проявлен только в 18 веке И. И. Винкельманом, И. Г Гаманом и И. Г. Гердером. Некоторые ученые, например Моритц (K. Ph. Montz), давали им поэтическую интерпретацию. Гердер же считал, что сказки несут в себе отображенный в символах отпечаток древних, давно преданных забвению верований. В этой мысли присутствует тот эмоциональный импульс, который послужил причиной возникновения неоязычества, широко распространившегося в Германии того времени и вновь расцветшего в очень непривлекательной форме не так давно. Вслед за тем пришло время разочарования в христианском учении и поиска более жизненной, земной и инстинктивной мудрости, что в более выраженной форме можно обнаружить позднее — среди представителей романтизма в Германии.

Именно религиозные искания, направленные на то, чего, казалось, не доставало официально христианскому учению, впервые побудили знаменитых братьев Гримм — Якоба и Вильгельма — заняться собирательством фольклорных сказок. До этого времени сказки разделяли ту

же участь, что и бессознательное: их воспринимали как нечто само собой разумеющееся, с ними жили, но признавать их существование не хотели. Люди находили применение сказкам, используя их в магических обрядах и изготовлении талисманов. Например, если вам приснился какой-то хороший сон, то его можно использовать в своих целях, но в то же время не принимая сам сон всерьез. Для большинства людей сказка или сон не являются тем, что требует к себе внимательного и нуждающегося в точности рассмотрения: они могут быть искажены, так как не являются «научным» материалом, поэтому можно как бы быстро охватить их взглядом и взять то, что вам подходит, а остальное просто отбросить.

Как ни странно, но подобное несерьезное, ненаучное и не заслуживающее доверия отношение к волшебным сказкам преобладало в течение долгого времени. Именно поэтому я всегда говорила и говорю студентам, что следует обращаться к первоисточнику, т. е. «оригиналу» сказки. Сейчас попадаются, например, издания сказок братьев Гримм, где некоторые сказочные эпизоды опущены, а некоторые, наоборот, вставлены из других сказок. Иногда издатель или переводчик смело вносят какие-либо изменения или искажения в ход истории по собственному усмотрению, даже не удосужившись указать это в примечаниях. Вероятно, по отношению к эпосу о Гильга-меше или к тексту подобного рода они бы себе такого не позволили, а вот волшебные сказки предоставляют им широкое поле деятельности, где можно чувствовать себя совершенно свободно.

Братья Гримм записывали сказки от людей из своего окружения в точности с их слов. Но даже они иногда не могли устоять перед соблазном смешать несколько версий, хотя и делали это в подобающей форме. (Они были вполне добросовестны, указывая все варианты в приме-

чаниях или в своих письмах к Ахиму фон Арниму. Тем не менее братья Гримм еще не обладали тем научным подходом по отношению к волшебным сказкам, в соответствии с которым работают современные фольклористы и этнографы, которые пытаются записывать сказки дословно, оставляя в них пропуски и парадоксы такими, как они были произнесены самими рассказчиками, т. е. столь же фантастическими и необъяснимыми.

Собрание сказок, опубликованных братьями Гримм, имело громадный успех. По всей видимости, в то время существовал мощный бессознательный эмоциональный интерес к волшебным сказкам, так как подобные издания стали появляться всюду как грибы после дождя, как например собрание Перро во Франции. Национальные собрания сказок стали создаваться в каждой стране. Все были тут же потрясены огромным количеством повторяющихся тем: одна и та же тема в тысячах вариаций вновь встречалась во французских, русских, финских и итальянских собраниях. В связи с этим возобновился и интерес к исследованию сохранившихся следов «древней мудрости» или «веры», на что указывал еще Гердер. Применительно к ним братья Гримм использовали, например, такое сравнение, как «разбитый кристалл, осколки которого еще можно найти в траве».

Помимо направления, созданного братьями Гримм, возникла так называемая символическая школа, наиболее яркими представителями которой были Гейне, Ф. Кройцер и Гёррес (Chr. С. Неуре, F. Creuzer и J. Gorres). Основная идея, развиваемая данным направлением, заключалась в том, что мифы — это символическое отображение глубинной философской мысли, а также своего рода мистическое учение о самых сокровенных истинах, касающихся Бога и мира (ср. L. W. von Biilow, Die Geheimsprache der Mdrchen; L. Stauff, Marchendeutungen, 1914). Хотя в

рамках символической школы и были выдвинуты некоторые интересные идеи, сегодня их объяснения кажутся нам слишком спекулятивными. Позднее возник более историчный и научный интерес к проблеме относительно того, почему в сказках существует так много повторяющихся мотивов. Так как в то время гипотеза о коллективном бессознательном или о единой психической структуре еще не существовала (хотя некоторые авторы косвенно указывали на это), возникло желание установить место, откуда волшебные сказки, и то, как они мигрировали. Так, например, Теодор Бенфей (Theodor Benfey, Kleinere Schriften zur Marchenforschung, Berlin, 1894) предпринял попытку доказать, что все сказочные мотивы возникли в Индии, откуда и проникли в Европу. Другие авторы, например Йенсен, Винклер и Штукен (Alfred Jensen, H. Winkler и E. Stucken), оспаривали точку зрения Бенфея, утверждая, что они вавилонского происхождения и распространились по Европе через полуостров Малая Азия. Подобные теории пытались создать и многие другие ученые. В результате с целью объединения проводимых исследований был создан фольклорный центр, так называемая «финская школа», первыми представителями которой были Каарле Крон и Антти Аарне (Kaarle Krohn и Antti Aarne). Они, в свою очередь, утверждали, что невозможно указать какую-либо одну страну, откуда вели бы свое происхождение все волшебные сказки, а скорее всего, следует предположить, что разные сказки возникли в разных странах. Они собрали множество сказок, разделив их по типам. Идея заключалась в следующем: например, если из всех сказок о «красавице и чудовище» или сказок, где главному герою помогает какое-либо животное выбрать самую лучшую и подробную версию, наиболее поэтичную и понятную, то именно она и будет являться первичной, а остальные следует рассматривать как производные от нее.

Исследования в этом направлении проводятся до сих пор. Однако сама гипотеза, на мой взгляд, уже не может больше претендовать на существование, так как очевидно, что передаваемая из уст в уста сказка совсем не обязательно ухудшается, но с тем же успехом может и улучшаться. По моему мнению, «финская школа» оставила нам, безусловно, полезное собрание сказочных мотивов, однако их выводы для нас малопригодны. Основная работа Аарне «Verzeichins der Marchentypen» ныне опубликована в Англии под названием «Типы фольклорных сказок» (Types of Folk Tales, Helsinki, 1961).

Примерно в то же время сформировалось направление, возглавляемое Максом Мюллером (Max Miiller), который пытался интерпретировать мифы в качестве искаженного изображения таких природных явлений, как солнце и его разнообразные воплощения (солярный миф у Фробениуса) (Frobenius), луна (лунарный миф у П. Эренрайха (Ehrenreich), заря (Аврора у Штакена и у Губерна-тиса) (Stucken, Gubernatis), жизнь растений (у Маннхардта) (Мапп-hardt) и гроза (у Адальберта Куна) (Adalbert Kuhn).

Но уже в 19 веке некоторые ученые продвигались на ощупь совсем в другом направлении. Здесь необходимо упомянуть человека, чье имя редко вспоминают, хотя его заслуга, на мой взгляд, достаточно велика. Это Людвиг Лейстнер (Ludwig Laistner), написавший книгу «Загадка сфинкса» (Das Rdtsel der Sphinx, Berlin, 1889). Его гипотеза состояла в том, что основные сказочные и фольклорные мотивы возникают из снов. При этом наиболее пристальное внимание автор уделял ночным кошмарам. Лейстнер пытался показать взаимосвязь между повторяющимися символическими снами и фольклорными мотивами, собрав для доказательства своей точки зрения очень интересный материал. В то же время этнолог Карл фон дер Штейнен (Karl von der Steinen) в заключительной

части своей книги «Путешествие в Центральную Бразилию» (Voyage to Central Brazil), не связанной напрямую с проблемами фольклора, пытался объяснить, почему большая часть магических и сверхъестественных представлений первобытных людей, которые он изучал, происходит из сновидений. По мнению автора, это связано, видимо, с тем, что типичной особенностью первобытного поведения является то, что сновидение рассматривается как реальный, существующий в действительности опыт, как имеющее отношение к внешней реальности переживание. Например, увидев себя во сне на небесах разговаривающим с орлом, первобытный человек на следующее утро имел все основания рассказать об этом как о реальном событии, не ссылаясь на то, что это было во сне. Согласно фон дер Штейнену (von der Stei-nen), именно так и возникают подобные истории. Другая интересная теория принадлежит Адольфу Бастиану (Adolf Bastian, Beitrage zur vergleichenden Psychologic, Berlin, 1868), считавшему, что основные мифологические мотивы — это, как он назвал их, «элементарные идеи» человечества (elementary thoughts). Его гипотеза состоит в том, что человечество обладает запасом «элементарных мыслей» (Elementargedanken), которые не передаются от одного человека к другому, а являются врожденными для каждого индивида. Следовательно, можно предположить, что одинаковые элементарные идеи возникают в разных вариациях и в Индии, и в Вавилонии, и даже, например, в историях Южных морей. Такие специфические истории автор называет Volkergedanken (национальные идеи). Точка зрения Бастиана очень близка к тому, что говорил об архетипе и архетипиче-ском образе К. Г. Юнг, а именно — что архетип является структурной основой для создания определенной мифологемы, а архетипический образ, в свою очередь, является специфической формой ее отражения.

По мнению Бастиана, элементарные идеи — фактор не феноменологический, а гипотетический, то есть их нельзя увидеть, однако множество национальных идей указывает на существование одной идеи, лежащей в их основе.

Тем не менее, мы должны не согласиться с автором, когда он говорит об этих мотивах как об «идеях» (мыслях). Обладая философским складом ума и явно относясь к людям мыслительного типа, Бастиан пытался даже интерпретировать некоторые элементарные идеи, сопоставляя их с воззрениями Канта и Лейбница. Для нас же, в противоположность данной точке зрения, архетип — это не столько «элементарная идея», сколько «элементарная эмоция», элементарный поэтический образ, фантазия, а возможно, даже элементарный импульс, направленный на совершение некоторого символического действия. Таким образом, мы добавляем к архетипу еще одну подструктуру, включающую в себя чувства, эмоции, фантазии и действия, которые Бастиан в своей теории не учитывал.

Гипотеза Людвига Лейстнера, а позднее и Георга Якоба (Georg Jakob, Mdrchen und Traum, Hannover, 1923), написавшего книгу о сказках и снах в том же ключе, что и Лейстнер, не имела ни успеха, ни ожидаемой поддержки Карла фон дер Штейнена. Идеи Бастиана также были отвергнуты в широком научном мире, где следовали в основном традициям английского и финского фольклорных обществ. С момента появления вышеупомянутой книги Антга Аарне была издана еще одна очень значительная и полезная работа, осуществленная Ститом Томпсоном (Stith Thompson) и названная «Указатель мотивов в фольклоре (Motif Index of Folk Literature), который состоит из шести томов.

Помимо направлений, занятых собиранием и исследованием параллельных версий сказок, возникали и другие школы, одна из которых — так называемая литературо-

ведческая. В рамках данной школы различия между разного рода рассказами (а именно: мифами, легендами, развлекательными историями, сказками о животных, рассказами-шутками и классическими волшебными сказками) исследовались с чисто литературной и формальной точки зрения. В качестве примера см. работу Макса Люти (Max Luthi, Das Europaische Volks-marchen, Bern, 1947). Данное направление создало тип исследования, достойный всяческой похвалы. Используя обычный для литературоведения метод, исследователи начали проводить, например, сравнительный анализ героя легенды с типом героя в классических волшебных сказках и т. д. Таким образом были получены очень интересные результаты, и я рекомендую вам прочитать эти работы.

Представителями другого современного направления являются этнологи, археологи и специалисты по мифологии и сравнительной истории религии. Практически все они знакомы с работами К. Г. Юнга и его психологией и, тем не менее, в своей интерпретации мифологических мотивов неверно используют его идеи, умалчивая как о его гипотезе, так, естественно, и о его имени. Представители данного направления являются авторами книг с такими названиями, как «Великая Богиня» (The Great Goddess), «Тройное Божество» (The Threefold Godhead) и «Герой» (The Hero). Однако человеческая индивидуальность и ее психическая структура не рассматриваются вышеуказанными авторами в качестве отправной точки отсчета для создания мифологических символов. Если так можно выразиться, они «сидят» в центре архетипа, предоставляя ему возможность самому поэтично и «научно» себя амплифицировать.

В области мифологии известны такие имена, как Петтацоне (Pettazone), Юлиус Швабе (Julius Schwabe, Archetyp und Tierkreis), а также Мирча Элиаде. В том же ключе ра-

ботают с волшебными сказками Отто Гут (Otto Huth), Роберт Грейвс (Robert Graves) и отчасти Эрих Фромм. Мы упомянули здесь лишь несколько имен, в действительности их гораздо больше. Эти люди сами наказали себя за свой ненаучный и логически неправильный подход к рассмотрению мифологического материала тем, что попали в такое положение, которое не могли предвидеть заранее. Иначе говоря, использование их подхода к архетипу создает такую ситуацию, когда все, что угодно, будет превращаться во все, что ни пожелаете. Рассмотрим для примера «мировое древо»: применяя данный подход, можно с легкостью доказать, что любой мифологический мотив в конце концов может быть сведен к этому образу. Если же вы берете солнце, то не составит труда доказать, что любая вещь олицетворяет собой солнце и что в результате все сводится именно к солярному мотиву. Таким образом можно совсем запутаться в том хаосе, который создается посредством взаимосвязей и пересекающихся значений, общих для всех архетипических образов. Вы можете выбрать в качестве мотива образ Великой Матери, мирового древа, солнца, подземного мира, глаза или чего-либо еще; затем постоянно накапливать связанный с этим образом сравнительный материал, а в результате окончательно потерять ту точку опоры, опираясь на которую, следовало бы интерпретировать данный мотив.

В своей последней работе Юнг отмечает, что именно в этом и заключается великий соблазн для людей мыслительного типа, поскольку в силу своих особенностей они недооценивают значение эмоционального и чувственного фактора, всегда присущего архетипическому образу, который выступает не только как паттерн мышления, который связан и со всеми другими его паттернами, но также и как эмоциональное переживание — эмоциональный опыт человека. Образ является живым и значимым для

человека, только если обладает для него эмоциональной и чувственной ценностью. Как говорил Юнг, вы можете собрать вместе всех Великих Матерей в мире, всех святых и вообще все что угодно, но все, что вы собрали, не будет ровно ничего значить для человека, если не был принят во внимание его чувственный и эмоциональный опыт.

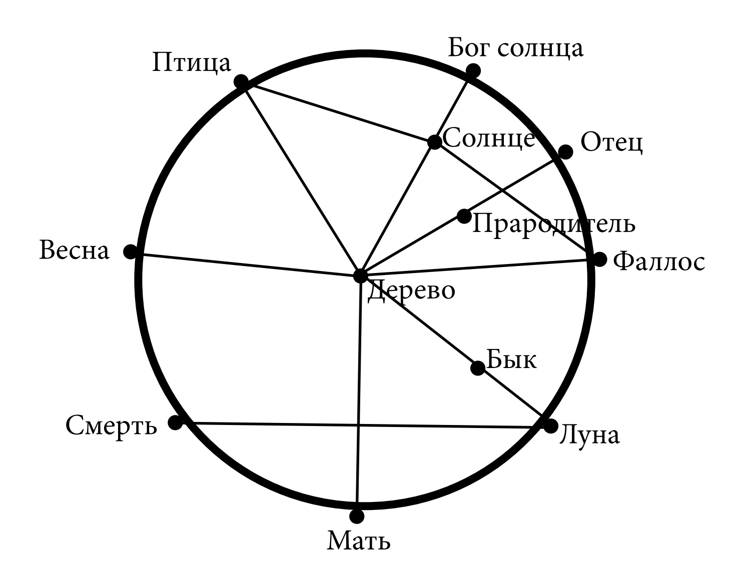
В этом отношении у нас сейчас наблюдаются определенные трудности, так как вся система академического образования стремится обойти стороной данный факт. В колледжах (в особенности это относится к естественно-научным факультетам), когда преподаватель показывает студентам, например, кристалл, многие девушки в восторге восклицают: «Какой красивый кристалл!», а преподаватель их поправляет и говорит, что «нужно не любоваться им, а проанализировать структуру данного объекта». Таким образом нас с самого начала постоянно приучают подавлять свои эмоциональные реакции и тренировать ум для того, чтобы быть, что называется, объективным. Ничего страшного, конечно, здесь нет, и я с этим во многом согласна, но поступать таким же образом по отношению к психологии совершенно недопустимо. Как объясняет Юнг, именно по этой причине психология как наука находится в таком затруднительном положении, поскольку, в отличие от других наук, для нее абсолютно недопустимо пренебрегать чувствами, а следует принимать во внимание чувства и эмоциональную ценность внешних и внутренних факторов, включая сюда также и эмоциональные реакции самого исследователя. Как известно, современные физики признали тот факт, что на результаты эксперимента на самом деле оказывают влияние и сам экспериментатор, и та теоретическая гипотеза, которая сложилась у него в уме и на основе которой он строит свою экспериментальную работу. Однако роль эмоционального фактора применительно к самому наблюдателю

еще всерьез не учитывается, а следовательно, физикам необходимо будет пересмотреть свою точку зрения на данный вопрос, поскольку, как отмечает Вольфганг Паули, у нас нет никакой причины отвергать его априори. Что касается психологии, то здесь мы можем более уверенно говорить о том, что существует необходимость принимать во внимание чувства человека. Многие ученые академического толка называют юнгианскую психологию ненаучной именно потому, что она учитывает эмоциональный фактор, который до этого был по привычке или намеренно исключен из поля зрения науки. Наши критики, однако, не хотят признавать того, что для нас это не просто прихоть или каприз и происходит не потому, что мы настолько «впали в детство», что не может подавить свои чувства и эмоции, возникающие как реакции на изучаемый материал. Опираясь на осознанное научное понимание проблемы, мы утверждаем, что чувства необходимы и имеют самое прямое отношение к методу психологии, если вы, конечно, хотите правильно понять сущность исследуемого феномена.

Например, человек обладает некоторым архетипическим переживанием: ему приснилась удивительная история об орле, влетевшем к нему через окно. Если рассматривать сон как паттерн мышления, тогда можно сказать, что орел олицетворяет собой посланника Бога (в античной традиции орел был одним из вестников Зевса и Юпитера, а в североамериканской мифологии он появляется в качестве демиурга и т. д.). Однако это не совсем верно. Рассуждая подобным образом, вы поступаете совершенно правильно, но только с точки зрения интеллекта, так как, подробно описывая архетипический образ, не уделяется должного внимания своему эмоциональному опыту. Например, почему это был именно орел, а не ворон, лисица или ангел? С мифологической точки зрения ангел

и орел — это почти одно и то же («angelos» — это ангелоподобное существо, крылатый посланец с небес, свыше, от Бога). Но для человека, видевшего сон, существует большая разница — либо это был ангел, а следовательно, и все то, что у него связано с этим образом; либо — орел, и тогда необходимо рассматривать все положительные и отрицательные реакции, которые он вызывает. Другими словами, не следует игнорировать эмоциональные реакции индивида, хотя в данном случае многие авторы (например, Элиаде, Гут, Фромм и многие другие) просто назвали бы оба образа олицетворением посланника свыше. С интеллектуальной точки зрения — это, действительно, одно и то же, но в эмоциональном плане существует определенная разница. Иначе говоря, нельзя игнорировать личность, а вместе с ней и целостную структуру (set-up), в которую вторгаются эти чувства и эмоции.

Представители данного подхода пытаются подогнать достижения юнгианской психологии к старой системе академического мышления и отбросить самый важный фактор, внесенный Юнгом в науку о мифах, а именно — ту человеческую основу, из которой и произрастают такие мотивы. С другой стороны, не вызывает сомнений, что, выращивая растения, необходимо принимать во внимание и ту почву, на которой они растут (например, дыня лучше растет на удобренной земле, а не на песке); и поэтому если вы хороший садовник, то должны обладать знаниями как о самих растениях, так и о почве. Также необходимо поступать и в области мифологии, где мы сами являемся «почвой» для символических мотивов (мы — это конкретные люди). Данный факт нельзя игнорировать под предлогом того, что он просто не существует; хотя исключить его из поля зрения очень соблазнительно для мыслителей и интеллектуалов, поскольку он не вписывается в их привычную систему представлений.



Возьмем для примера мотив дерева. Предположим, что я — исследователь, у которого присутствует комплекс дерева, поэтому я начну именно с него. Так как у меня есть некоторая эмоциональная зависимость от этой темы, я могла бы рассуждать следующим образом:

Миф о солнце и миф о дереве, безусловно, взаимосвязаны, так как по утрам солнце поднимается на востоке из-за деревьев». Рассмотрим для примера рождественскую елку. Каждое Рождество дерево дает новую жизнь солнцу во время зимнего солнцестояния. Следовательно, все мифы о солнце в то же время являются и мифами о дереве. Кроме того, дерево — это и образ матери. Известно, например, что в Саксонии до сих пор считается, что красивые девушки растут под листьями деревьев, и я могла бы показать картины, изображающие детей, которые вырастают из дерева.

Говорят, что души неродившихся детей обитают под листьями деревьев, и поэтому в Германии, Австрии и

Швейцарии в центре деревни обязательно растут деревья. Таким образом, дерево олицетворяет и Великую Мать. Однако дерево — это мать не только жизни, но и смерти, так как именно из него делают гробы, а в некоторых странах существовали обряды захоронений на деревьях или в деревьях. Так, например, шаманов приполярных племен и людей из некоторых племен на севере Канады хоронили именно в дереве. Возможно также, что вавилонские культурные сооружения, так называемые зиккураты*, и те столпы, на которые персы клали своих усопших, являются символическим образом дерева. Приходило ли вам когда-нибудь в голову связывать между собой дерево и источник? Под каждый деревом есть родник. Например, под мировым деревом Иггдрасиль находится источник Урд**.

Также я могу показать вам вавилонские печати, на которых изображено дерево, а под ним — источник жизни. Таким образом, все мотивы живой воды (воды жизни) на самом деле являются мотивами дерева. Следовательно, когда мотив живой воды проникает в другие мифы, он вносит с собой и мифологию дерева. Это очевидно, и каждый может это увидеть. Сюда же можно было бы добавить луну. Далее, по аналогии с матерью, дерево — это женщина, но в то же время оно — и отец (так как является фаллическим символом). Например, в хрониках ацтеков название исконной земли, куда переселились ацтеки и майя, означает сломанное дерево или ствол определенной формы, а форма ствола — это фаллический символ отца.

* Зиккурат (аккадское), в архитектуре древней Месопотамии - культовая башня, имевшая 3-7 ярусов из кирпича-сырца,которые соединялись лестницами и пандусами.

** Имеется в виду скандинавский миф о мировом древе, являющемся структурной основой мира, древе жизни и судьбы, соединяющем различные миры - небо, землю, подземный мир, всего десять миров. См. «Старшая Эдда». - Прим. рус. ред.

В некоторых историях рассказывается о женщине, в чрево которой попало семя дерева, когда она проходило мимо него. Таким образом, становится совершенно ясно, почему дерево — это отец и почему оно также символизирует солнце, которое, в свою очередь, являет собой фигуру отца.

Если же у вас комплекс солнца, то в вашем представлении все что угодно становится соотнесенным с солнцем; а если комплекс луны, то, соответственно, все связывается именно с ней.

В бессознательном все архетипы взаимодействуют и влияют друг на друга. Это похоже на то, что происходит при печатании наложенных друг на друга фотографий, которые уже никак нельзя представить в отдельности. Вероятно, нечто подобное происходит и в бессознательном, что обусловлено его относительной вневремен-ностью и внепространственностью. Это можно наблюдать при одновременном предъявлении в одном изображении сразу нескольких. Выделить из них какое-то одно можно только в том случае, если осуществлять это с помощью интеллекта: в процессе поиска ваш взгляд падает на одно из них, а на какое — зависит просто от того, на что вы обратили внимание в первую очередь, так как вы все равно всегда имеете дело с коллективным бессознательным в целом. Таким образом, для одного ученого мать— это все, для другого же — все заключено в жизни растений, а для третьего— нет ничего важнее солярного мифа. Удивительно то, что подобные интеллектуалы, обнаружив взаимосвязь между, скажем, деревом и солнцем или деревом и гробом, добавляют в связи с этим «конечно», «очевидно» или «естественно». Например: «Очевидно, что дерево – это мать». Поэтому нужно осмотрительно относиться к тому, в каком контексте автор употребляет такие слова. Архетипические связи и в самом деле являются очевидны-

ми и естественными, а следовательно, заманчиво использовать именно такие определения. И когда автор говорит, что нечто является «естественным» или «очевидным», он уверен, что все его читатели попадут в ту же ловушку. Но в такую западню попадают не все, а только те индивиды, которые принадлежат к мыслительному типу. Остальные же, после некоторого сопротивления, понимают, что не может все что угодно стать всем что угодно, и приходят к тому, что между символами существует различие в их эмоциональной ценности.

Сказки можно интерпретировать с помощью любой из четырех основных функций сознания. Мыслительный тип, например, будет указывать на структуру и на способ, посредством которого связаны все мотивы. Чувствующий тип выстроит эти мотивы в соответствии с их ценностью (иерархией ценностей), что также вполне оправданно. С помощью чувствующей функции можно получить хорошую и полную интерпретацию сказки. Ощущающий тип будет опираться на простое наблюдение символов и давать их полное подробное развертывание. А интуитивный тип, наоборот, будет видеть всю совокупность символов в их единстве. Люди с преобладанием интуиции убедительнее других могут показать, что сказка в целом — это не сбивчивый рассказ, перескакивающий с одного вопроса на другой, а единое сообщение, разделенное на множество аспектов. И чем более дифференцированными функциями обладает человек, тем лучше он способен интерпретировать волшебные сказки, так как к ним необходимо подходить с разных сторон, используя, по возможности, все четыре функции. А следовательно, чем больше внимания вы будете уделять их развитию и чем лучше будете осознавать полезность каждой из них, тем более яркой и разносторонней станет ваша интерпретация. Интерпретация — это искусство, для овладения которым необходима

практика. Я попытаюсь дать вам некоторые общие указания, без которых невозможно этому научиться. Я всегда говорю студентам, что мои лекции не нужно заучивать наизусть, а следует пытаться самостоятельно интерпретировать сказки, потому что только так и можно чему-то научиться. Интерпретация — это не только искусство, но и умение, в котором очень многое зависит от вас самих. Занятие, на котором все студенты интерпретируют одну и ту же сказку,— это одновременно исповедь и тест Роршаха. И этого невозможно избежать. Вы должны вложить в это всю свою душу.

Начать же необходимо с вопроса о том, почему в юнгианской психологии нас интересуют именно мифы и сказки? Юнг заметил однажды, что именно благодаря сказкам можно наилучшим образом изучать сравнительную анатомию человеческой психики. В мифах, легендах или любом другом, более развернутом, мифологическом материале мы постигаем базисные паттерны человеческой психики, преодолевая множество культурных наслоений. Сказки же отражают эти паттерны в психическом более ясно и четко, так как включают гораздо меньше специфического культурного материала.

Одно из основных обвинений, которое обрушивают на наши головы представители других психологических школ, состоит в том, что мы везде видим архетипы, что наши пациенты каждую ночь видят архетипические образы во сне; нашим же оппонентам получить подобные факты никогда не удается. Проблема здесь заключается в том, что архетипические мотивы невозможно обнаружить, если не знаешь, что они из себя представляют. Аналитик, который просто не умеет замечать архетипические мотивы, будет давать им личностно окрашенную интерпретацию, соотнося их со своими воспоминаниями. Для того чтобы научить распознавать архетипический мате-

риал, в первую очередь, необходимо обладать запасом общих знаний в этой области. Именно по этой причине мы и пытаемся как можно больше узнать об этих мотивах и их различных способах организации (set-ups).

Но существует и другая причина, которая в практическом плане является более важной и ведет к более существенным проблемам. Например, если пациент рассказывает вам свой сон, а у вас уже есть его анализ (т. е. общие сведения о внутренней и внешней жизни пациента), то, даже если вы и попытаетесь воздержаться от каких либо предварительных выводов, навряд ли вам удастся избежать «рабочей» формулировки гипотезы относительно имеющейся У данного человека проблемы: то ли это зависимость мужчины от своей матери, то ли — дочери от отца, то ли — одержимая анимусом женщина, или бог знает что еще. Представим, например, что в соответствии с выдвинутой гипотезой ваша пациентка сильно озабочена своим анимусом. И когда она рассказывает вам свой сон о ночном грабителе, который ее очень напугал, в этом случае вы реагируете следующим образом: «Ага, ну вот и попалась голубушка, так я и знал». Вы совсем не замечаете, что не интерпретируете сон, а просто узнаете в нем то, что и предполагали. Вы связываете его с тем, что, как вы уже интуитивно догадывались, может быть проблемой, беспокоящей пациентку. Затем фигуру вора можно рассматривать как воплощение анимуса, и интерпретация будет выглядеть вполне правдоподобно. Но нельзя научиться интерпретировать сновидения сколько-нибудь объективно, не имея никакой гипотезы относительно того, что же может возникнуть из их мотивов. Мы должны рассматривать сны как можно объективнее и только затем — в конце — делать какой-либо вывод. Потому что любой сон представляет собой новое сообщение, которое до тех пор не было известно ни аналитику, ни самому сновидцу.

Применению этого объективного метода лучше всего учиться на мотивах волшебных сказок, которые не имеют отношения к какому-то конкретному человеку или ситуации и не содержат в себе той или иной подсказки.

Но сначала давайте рассмотрим, каково происхождение волшебных сказок. С точки зрения здравого смысла, следовало бы сказать, что сказка возникает в какой-то определенный момент времени; в определенное время должна возникнуть и определенная сказка. Как же это происходит? Предлагаю вашему вниманию разработанную мной теорию.

Макс Люти (Max Luthi) в своей работе «Подарок в сагах и волшебных сказках» (Die Gabe in Sage und Marchen) показал, что в легендах и местных преданиях герой — это всегда обычный человек. Местные предания представляют собой истории следующего типа: «Видите красивый замок там, наверху? Так вот, о нем рассказывают, что когда-то, в жаркий летний день, один пастух шел мимо замка со своими овцами. Вдруг им овладело любопытство, и он решил посмотреть, что же там внутри, хотя и слышал о том, что в замке живут приведения. Дрожащими от волнения руками он открыл дверь, а за ней увидел белую змею, которая заговорила с ним человеческим голосом и рассказала, что пастух должен провести в замке три ночи, вытерпев все, и тогда он сможет ее спасти. Такие истории и называются местными преданиями (local saga). На множестве примеров Люти показал, что главный герой в таких местных преданиях — человек, о чьих чувствах и эмоциональных реакциях рассказывается. Например, говорится, что сердце пастуха учащенно забилось, когда он открыл дверь замка, или что он весь задрожал, когда змея его поцеловала, но он был смелым и все преодолел. История рассказывает о том, как простой человек испытал сверхъестественное и парапсихологическое переживание.

Если же вы возьмете классическую волшебную сказку, например, сказку братьев Гримм «Золотая птица», то в ней у главного героя таких переживаний и чувств не найдете. Так, если к нему приближается лев, то он берет меч и убивает его. Ничего не говорится о том, что герой напуган или охвачен дрожью; он просто опускает свой меч льву на шею и отрубает его голову, не спрашивая себя о том, что сделал. Потому что он — герой, которому положено убить льва. Именно поэтому Люти говорит о том, что герой в волшебной сказке — это абстрактная фигура, а не реальный человек. Сказочный герой либо весь белый, либо весь черный, у него стереотипные реакции: он спасает девушку и убивает льва, не боится старой ведьмы в лесу и т. д. Он полностью схематичен.[3]

Как-то я случайно наткнулась на одну семейную хронику 19 века, которая была опубликована в швейцарском фольклорном журнале (Schweiz. Zeitschrift fur Volkskunde, 1937). Эта семья еще и теперь живет в Кур (столице кантона Граубюнден). Их прапрадед имел когда-то мельницу в одной из отдаленных деревень в Альпах. Однажды вечером он отправился поохотиться на лисицу. Но как только он прицелился, лиса подняла лапу и сказала: «Не стреляй в меня!», а затем исчезла. Мельник вернулся домой совершенно потрясенный случившимся, так как не каждый день можно встретить говорящую лису. Дома он обнаружил, что вода на мельнице сама по себе вращает колесо. «Кто запустил мельницу?» — вскричал удивленный мельник, поскольку просто некому было сделать это. Пва дня спустя мельник умер. В литературе по спиритизму или парапсихологии можно найти множество подобных историй. Во всем мире перед чьей-либо смертью иногда происходят странные и таинственные вещи: инструменты оживают, часы останавливаются, как будто они являются частью своего умирающего владельца и т. п.

Один человек, прочитавший эту историю в семейных хрониках, отправился в деревню, чтобы расспросить местных жителей. Мельница была уже в развалинах, но кое-кто из людей все же вспомнил, что «когда-то здесь стояла мельница, и на ней происходило что-то странное: там обитало привидение». Таким образом, мы видим, как со временем первоначальная история исказилась. Все знали, что на мельнице произошло что-то, каким-то образом связанное со смертью и неким парапсихологическим явлением, но ничего конкретного вспомнить не могли. В этом смысле правы представители так называемой «финской школы», которые утверждают, что при пересказе история обедняется и схематизируется. Однако позже этот же человек нашел других стариков, которые сообщили ему, что «хорошо помнят эту историю». И рассказали, что мельник отправился охотиться на лису, а лиса и говорит: «Не стреляй в меня, мельник. Вспомни, как я перемолола зерно у тети Джетти». А затем, когда на похоронах разбился бокал и Джетти (тетя мельника) страшно побледнела, все поняли, что именно она тогда явилась мельнику, обернувшись лисой, и убила его.

В народе существует распространенное поверье о ведьмах, которые превращаются в лису. Говорят, что по ночам они вселяются в душу лисицы, творят в ее обличье много недобрых дел, а затем возвращаются в свое тело, которое тем временем лежит в постели как мертвое. Подобные истории находят и свое «подтверждение»: иногда охотник, наткнувшись на лису, стреляет в нее, но не убивает, а только ранит ее в лапу; на следующее утро миссис «такая-то», крадучись, появляется с перевязанной рукой, а когда ее спрашивают, что же с ней произошло, она не хочет отвечать. Конечно же, это миссис «такая-то» вселилась в лису и бродила по округе, творя несчастья. В Альпах, в Австрии, также как в Японии и Китае, существует рас-

пространенное поверье, обусловленное архетипическим представлением, что ведьмы и истеричные женщины имеют душу лисы. Таким образом, общий архетипический мотив оказался включенным в нашу конкретную историю о лисе, благодаря чему эта история стала гораздо богаче и более связной. Например, было не совсем понятно, почему лиса заговорила с мельником перед его смертью. Поэтому первоначальный рассказ был дополнен историей о ведьме и спроецирован на тетю мельника, которая выдала себя на похоронах. Эту же историю рассказала еще одна старая женщина, жившая в деревне, но добавила сюда уже другой мотив: вернувшийся домой мельник увидел лису, которая, бегая в мельничном колесе, крутила его.

Это убедило меня в том, что Антти Аарне был неправ, полагая, что сказки всегда вырождаются, так как иногда, с тем же успехом, они могут и совершенствоваться и в ходе своего развертывания обогащаться дополнительными архетипическими мотивами. Благодаря фантазии и таланту рассказчика они становятся более впечатляющими и интересными. Моя гипотеза состоит в том, что изначальной формой фольклорных сказок являются местные предания, парапсихологические истории и рассказы о чудесах, которые возникают в виде обычных галлюцинаций вследствие вторжения архетипических содержаний из коллективного бессознательного. Подобное происходит и по сей день. Например, крестьяне в Швейцарии знают их по опыту, постоянно переживая такие события, которые становятся основой для местных поверий. Когда происходит нечто странное, сначала начинаются разговоры об этом, которые передаются из уст в уста и распространяются как сплетни. При благоприятном стечении обстоятельств происшедшее дополняется уже существующими архетипическими представлениями и постепенно превращается в историю.

Интересно, что впоследствии только один человек вспомнил имя мельника из данной истории. Во всех остальных рассказах его называли просто «мельник». Таким образом, пока в истории говорится о мельнике таком-то — это местное предание. Но когда повествование начинается со слов: «Однажды мельник отправился охотиться на лису...», тогда оно превращается в сказку (историю более общего характера, которая в таком виде может мигрировать в другую деревню, так как уже больше не связана с конкретным мельником и конкретным местом). Видимо, Люти был прав, утверждая, что волшебная сказка является некоторой абстракцией. Сказка — это абстрагированная форма местного предания, представленного в более сжатой и кристаллизованной форме. Именно в таком виде истории могут передаваться от одного человека к другому и лучше запоминаться.

С того момента, как я пришла к выводу, что в основе местных преданий лежит парапсихологический опыт, к такой же точке зрения пришли и некоторые другие авторы, например, Вирш (J. Wyrsch, Sagen und ihre Seelischen Hintergrunde, Innerschweiz Jahrb. far Heimatkunde, Luern, 1943, Bd. 7) и Буркхардт (H. Burkhardt, Psychologie der Erlebnissage, Diss. Zurich, 1951). Вы можете также найти много интересного по этому вопросу в превосходной диссертации Ислера(O. Isler. Die Sennenpuppe, Diss. Zurich, 1970).

Глава 2
ВОЛШЕБНЫЕ СКАЗКИ, МИФЫ И ДРУГИЕ АРХЕТИПИЧЕСКИЕ ИСТОРИИ

На мой взгляд, наиболее часто причиной возникновения архетипических рассказов является личный опыт индивида, полученный им во сне или в виде обычных галлюцинаций (индивидуальных и массовых), когда бессознательное содержание вторгается в жизнь конкретного человека. Подобный опыт всегда имеет сверхъестественную (божественную) природу. В первобытном обществе из такого опыта никогда не делали тайны, наоборот, он всегда становился предметом всеобщего обсуждения и постепенно амплифицировался (прояснялся), в результате сопоставления его с другими фольклорными рассказами, близкими по теме. Таким образом, архетипический опыт получал развитие в форме слухов или молвы.

Подобные вторжения со стороны коллективного бессознательного в сферу жизненного опыта отдельного индивида время от времени, вероятно, вели к появлению нового ядра рассказа, но также сохраняли и уже существующий материал. Так, подобные истории в отдельных местностях укрепляли, например, веру в существование ведьм, которые могут становиться лисами-оборотнями. Вера в то, что они убивают и околдовывают людей, существовала и до этого, но такие рассказы ее либо укрепляют, либо осовременивают, либо дают новую жизнь старому представлению. На мой взгляд, подобные психологические события, которые в первую очередь направлены на отдельного индивида, являются тем источником, движу-

щей силой, которые укрепляют жизненность фольклорных мотивов.

Можно предположить, что иногда люди связывают какую-то конкретную историю, случившуюся на самом деле, с известными им мотивами волшебных сказок или рассказов. Возьмем для примера историю об одной деревенской девушке, которая утонула, бросившись вниз со скалы. Через десять лет эта история, случившаяся из-за несчастной любви, вполне могла оказаться увязанной с встречающимся в волшебных сказках мотивом самоубийства. На мой взгляд, депо и могло обстоять именно так, но, к сожалению, убедительные доказательства, которые бы подтверждали каждый этап этого превращения, до сих пор не найдены. Вероятно, нам следует рассматривать два пути развития: во-первых, когда история укореняется в конкретном месте и превращается в местное предание; а во-вторых, когда она, как водное растение, оторванное от своих корней и блуждающее повсюду, приобретает более абстрактную форму и становится сказкой (сказка же, в очередной раз пуская свои корни, снова превращается в местное предание). Образно говоря, волшебную сказку можно сравнивать со скелетом, который является наиболее устойчивой и постоянной частью тела. Следовательно, именно в сказках в наиболее простом и неизменном виде нам дается представление об основной архетипической структуре.

С другой стороны, остро встает проблема различения между преданиями и волшебными сказками (схожая с проблемой различения между волшебными сказками и мифами, сопровождаемая бурными дискуссиями). Так, например, филолог-классик Е. Швайцер (E. Schwyzer) убедительно показал, что миф о Геркулесе составлен из отдельных эпизодов, каждый из которых представляет собой определенный сказочный мотив. Он доказал, что

эта история превратилась в миф, изначально являясь волшебной сказкой, но затем став обогащенной и поднятой до литературного уровня. Другие ученые придерживаются прямо противоположной точки зрения: они утверждают, что сказки являются выродившимся мифом. Они твердо верят в то, что сначала существовали только мифы, но когда религиозный и социальный строй общества пришел в упадок, то остатки этих мифов сохранились в форме сказок.

В теории «выродившегося мифа», конечно, есть некоторая доля истины. В многотомном издании «Волшебные сказки в мировой литературе» (Die Mdrchen der Weltliteratur), которое сейчас насчитывает 35 томов, в томе, посвященном греческим сказкам, вы можете найти, например, слегка искаженные эпизоды из знаменитой «Одиссеи»: принц приплывает на остров, где живет большая рыба (или людоед-великан), он ослепляет одноглазого великана и выбирается из его пещеры, прячась под животом большого барана. Таким же способом Улисс убегает из пещеры Циклопа. Мы видим, что история сохранилась до наших дней, а поэтому, видимо, не будет преувеличением назвать данную сказку «отпечатком» истории об Улиссе: сохранившись до наших дней, она превратилась в обыкновенную греческую сказку. Эта история убеждает меня в том, что большие по объему мифы могут разрушаться вместе с той цивилизацией, к которой они первоначально принадлежали. Однако основные мотивы этих мифов сохраняются в виде сказок, либо оставаясь в данной стране, либо мигрируя в другое место. Как и в случае с местными преданиями, обе возможности имеют право на существование. Мне кажется, что волшебная сказка похожа на море, а саги и мифы подобны волнам на его поверхности: сказка то «поднимается», чтобы стать мифом, то «опускается», снова превращаясь в волшебную сказку.

И опять мы приходим к идее о том, что волшебные сказки как в зеркале отражают более простую, но вместе с тем и более базисную структуру психического, его скелетную основу.

Мифы тесно связаны с национальными особенностями. Например, упомянув миф о Гильгамеше, вы сразу представляете себя шумеро-хеттско-вавилонскую цивилизацию, так как данный миф принадлежит именно ей и не может быть перенесен в Грецию или Рим; также как мифы о Геркулесе и Улиссе нельзя представить относящимися к культуре маори. Изучая их психологическое значение, можно обнаружить, что мифы отражают особенности национального характера именно той цивилизации, в которой они возникли и продолжают быть жизнеспособными. Превосходная форма изложения этих мифологических историй обусловлена тем, что их авторами, как правило, были поэты и священники (а иногда и священники-поэты, так как в некоторых цивилизациях они совмещались в одном лице, старавшиеся придать им поэтичную, торжественную и церемониальную форму. Благодаря этому в мифах появились и культурные наслоения, которые иногда, в определенном смысле, облегчают их интерпретацию, так как некоторые моменты в них описаны более точно и явно. Например, считается, что в мифе о Гильгамеше ему покровительствует Шамаш — бог солнца, сведения о котором могут быть собраны и использованы в качестве необходимого дополнения для прояснения значения данного мифа. В волшебных сказках иногда главный герой также обладает чертами, присущими солнцу, например, на это может указывать такая, казалось бы, малозначительная деталь, как золотистые кудри (даже если не дано специальной ссылки на бога солнца).

Таким образом, базисная структура или архетипические элементы мифа входят в некоторое формальное вы-

ражение, что связывает их с культурным коллективным сознанием этноса, в котором возник данный миф, и поэтому мифы ближе к сознанию и общеизвестным историческим данным, чем сказки. Так как мифы менее фрагментарны, их, в некотором смысле, легче интерпретировать. Часто они гораздо красивее и выразительнее по форме, чем волшебные сказки, что заставляет некоторых ученых считать, будто мифы — это главное, а все остальное — лишь слабое подобие. С другой стороны, переводя архетипический мотив на культурный и национальный уровень, связывая его с религиозными традициями и облекая в поэтическую форму, миф дает наиболее специфичное выражение проблемам данной нации в конкретный культурный период, но при этом теряет часть своего общечеловеческого значения. Возьмем для примера миф об Улиссе: в нем главный герой являет собой квинтэссенцию гермесомеркуриального (Hermetic-Mercurial) греческого интеллекта. Улисса можно сравнить с героями трикстерами в мифах других народов. То есть данный миф носит специфически греческий характер, а некоторые, так сказать, общечеловеческие черты в нем утрачены.

Изучение волшебных сказок так важно для нас именно потому, что в них представлена общечеловеческая основа жизни. Особую значимость сказки приобретают для тех, кому предстоит анализировать людей из других частей света. Например, если к вам на консультацию пришел австралиец или индус, то очень трудно найти подход к такому› пациенту, когда вы знакомы лишь с несколькими мифами. Однако если аналитик имеет представление о базисных психических структурах, то найти общий язык с любым человеком ему гораздо проще. Я читала об одном миссионере, странствовавшем по островам Южных морей, который утверждал, что самый простой способ найти взаимопонимание с людьми — рассказывать им сказ-

ки, поскольку волшебные сказки — это тот язык, который понимают все. Когда он использовал для этих целей миф, то не получил впечатляющих результатов. Поэтому если необходимо взаимопонимание, то следует обращаться к базисному материалу в его самой простой и доступной форме, ибо она отражает наиболее общие, в то же время базисные психические структуры. Волшебные сказки находятся вне культуры, вне культуры, вне расовых различий, поэтому способны очень легко мигрировать. Они являются как бы интернациональным языком для всего человечества, для людей всех возрастов и всех национальностей, независимо от их культурных различий.

Иногда, когда в волшебной сказке мне не все понятно, в качестве параллелей я использую и мифы, так как они доступнее для осознания и могут подать идею о ее скрытом смысле. Поэтому не следует пренебрегать мифами: ведь когда не совсем понятно то, о чем идет речь в сказке, они могут быть использованы для построения своеобразного «мостика» к этому значению. Ведь сказка может иметь весьма отдаленное отношение к миру коллективного сознания конкретного человека.

Что касается религиозных мифов, необходимо провести различие между теми из них, которые связаны с ритуалами, и теми, которые не имеют к ним отношения. Миф рассказывается в строго установленный день во время определенного праздника, что сопровождается соответствующими песнопениями. А в некоторых школах (например, в школе талмудистов) применительно к определенным случаям принято читать соответствующие священные тексты, которые таким образом встраиваются в ход богослужения. Но есть и другие мифы, не имеющие к богослужению никакого отношения, например эпос о Гильгамеше. Как правило, его рассказывали при царском дворе, но мы не знаем, входил ли он когда-либо состав-

ной частью в богослужение. Такие религиозные мифы, которые не связаны ни с отправлением богослужения, ни с определенными ритуалами, а также не содержат в себе священных знаний, приуроченных к определенным случаям и передаваемых либо в устной, либо в письменной форме, я буду относить к категории мифов, упомянутой мной выше.

Таким образом, мы встречаемся с тем, что мифы встраиваются в религиозные ритуалы, подобно песнопениям, которые поются священниками во время богослужения. На мой взгляд, такие мифы, в сущности, ничем не отличаются от других, за исключением того, что они становятся частью сознательно поддерживаемой традиции этноса или нации. В результате своеобразной интеграции мифы образуют единое целое с осознаваемым фондом культурных знаний того или иного народа, с его получившими официальное признание представлениями. Конечно, это ни в коем случае не умаляет их значимости, просто необходимо много времени для их создания. Часто подобные мифы подвержены влиянию со стороны исторических традиций, вследствие чего священные тексты и песни иногда совершенно неразборчивы: в них остается лишь намек на то, что когда-то было общеизвестным фактом. Некоторые наши рождественские песни, если бы мы обнаружили их две тысячи лет назад и ничего не знали бы о христианстве, были бы для нас совершенно непонятны. Например, в одной немецкой рождественской песне есть такие слова: «Es ist em Ros›entsprungen aus einer Wurzel zart» («из хрупкого бутона расцветает роза»), после которых следует еще несколько ссылок на нетронутую девственность. Теперь представим, что вам ничего не известно о христианстве и вы находите эту песню: в таком случае вы можете сказать, что здесь говорится что-то о розе и что-то о девственности. Но что все это значит? Для нас сейчас песня

совершенно понятна, так как отсылает к таинству непорочного зачатия. Христианское учение настолько прочно вошло в нашу жизнь, что большинство песнопений, которые имеют отсылки к нему, дают не более чем символически намек, однако только архетипические мотивы могут выступать в этой роли, так как только они имеют непреходящее значение для многих людей в течение сотен лет. Если бы христианство имело отношение только к какой-либо местной секте в Малой Азии, оно должно было бы умереть вместе с ее мифами и не смогло бы развиться посредством вовлечения в свою сферу другого материала. Экстенсивное развитие первоначального материала, вероятно, зависит от того воздействия, которое основные архетипические события оказывают на людей.

Можно предположить, что и христианство когда-то имело корни в местном предании, после чего развилось в более общий миф. В своей книге Эон. Исследования феноменологии Самости» («Aion») Юнг подробно останавливается на том, почему загадочная и производящая глубокое впечатление личность Иисуса из Назарета, о котором мы знаем так мало, включает в себя такое громадное число проекций, например символы рыбы, агнца и многие другие архетипические символы Самости, хорошо известные людям. Однако многие из них в Библии не упомянуты (например, павлин — раннехристианский символ воскресения и Христа). Существовавшие в поздней античности мифологические представления постепенно объединялись вокруг личности Христа. Специфические черты Иисуса из Назарета сглаживаются до такой степени, что в основном мы сталкиваемся лицом к лицу с символом бого-человека, который амплифицирован многими другими архетипическими символами. Таким образом фигура Иисуса обобщается, но вместе с тем приобретает и свою специфику. Например, это нашло отражение в раннехри-

стианской патристике, возражавшей против предпринимавшихся в то время попыток представить Иисуса Христа в качестве еще одного Диониса или Осириса. В то время можно было услышать, как люди говорили: «Да, мы знаем вашего Иисуса Христа и почитаем его, но в виде Осириса». Апологеты приходили в ярость от подобных слов, они утверждали, что Христос — не то же самое, а новый мессия. В результате этого возник спор относительно нового боговоплощения, которое как они говорили, следует рассматривать в ином свете, а не сводить к уже известным мифам. Люди говорили о Христе: «Но это же Осирис! Это наш Дионис! Мы знаем страдающего и растерзанного Бога с очень давних времен». И отчасти они были правы: в данном случае мы имеем дело все с тем же общим архетипическим паттерном. Но их противники были тоже правы, настаивая на том, что перед нами совершенно иное культурное осознание в особой и новой форме.

Нечто похожее произошло в Южной Америке, когда конкистадоры обнаружили у аборигенов ритуал распятия на кресте. Один из отцов иезуитов предположил даже, что, по всей видимости, дьявол внушил подобное этим людям, чтобы отвернуть их от обращения в истинную веру. Однако гипотеза об архетипической природе человеческой психики облегчает ответы на подобные вопросы, снимая необходимость вдаваться в ненужные споры о религиозных мифах. Разные версии — это получившие различное развитие формы архетипа. Нужно отметить, что как только образуется (констеллируется) жизненно важное архетипическое содержание, оно стремится занять место центрального символа новой религии. Если же архетипическое содержание имеет отношение просто к человеческому благополучию, а не образовано особым образом, то оно обретает бытование в фольклоре. Так, например, во времена Христа идея богочеловека, существовавшая

до этого века, превратилась в пророчество чрезвычайной важности (в то, что должно было осуществиться во чтобы то ни стало). Именно поэтому она и превратилась в новое откровение, в «новый свет». И под ее воздействием было создано все то, что мы сейчас называем христианской цивилизацией (также как просветление Будды послужило основой для создания буддийской религии).

В связи с этим существует и другая проблема. В своей книге, названной «Первобытная культура», Тейлор, опираясь на предложенную им теорию анимизма, попытался объяснить происхождение волшебных сказок из ритуала. Он утверждал, что их необходимо рассматривать не столько как остатки подвергшегося распаду верования, сколько как специфическое отражение древних ритуалов, ритуалы уже исчезли, но то, о чем они говорили, сохранилось в виде волшебных сказок. Я с этим согласиться не могу, так как считаю, что основой для сказок является не ритуал, а архетипический опыт. Однако ритуалы имеют такую давнюю историю, что можно только строить предположения относительно их возникновения. Лучшим примером того, как это могло происходить, я считаю следующие две истории.

Первая из них — это автобиография Черного Оленя (Black Elk), шамана племени американских индейцев Оглала Сиу (Oglala Sioux*).

В детстве он страдал от тяжелой болезни и, находясь в коматозном состоянии, имел видение, или откровение: в нем он вознесся на небеса, где с четырех сторон света к нему приближались табуны лошадей; затем он встретился с духами предков и получил от их целебную траву для людей своего племени. Молодой человек был настолько

* Neihardt, John G., Editor, Black Elk Speaks: Being the Story of a Holy Man of the Oglala Sioux (New York: William Morrow & Co., 1932); paperback edition, University of Nebraska Press, 1961 (Bison Book 119).

глубоко потрясен этим видением, что не стал никому об этом рассказывать, как сделал бы и любой на его месте. Однако позже он стал сильно бояться грозы: как только на горизонте появлялось даже маленькое облачко, он дрожал от страха. Это заставило Черного Оленя обратиться к шаману, который объяснил ему, что его недуг вызван тем, что он никому не рассказал о своем видении, то есть утаил его от племени. Шаман обратился к молодому человеку со следующими словами: «Племянник, теперь я точно знаю, что это за болезнь! Ты должен выполнить то, что требовала в твоем сне гнедая лошадь. Ты должен воплотить это видение, представив его для людей своего племени уже здесь, на земле. Сначала ты должен исполнить для них танец лошади, и тогда страх покинет тебя. Если же ты этого не сделаешь, то с тобой может случиться что-то очень плохое». Черному Оленю тогда было 17 лет. Вместе с отцом, матерью и другими членами племени он собрал необходимое количество лошадей разных мастей — белых, вороных, каурых, саврасых — и еще одну гнедую для себя. Он выучил все песни, которые слышал во сне. И когда видение было разыграно, оно не только произвело на всех соплеменников сильное впечатление, но оказало и целебное воздействие: слепые стали видеть, парализованные смогли снова ходить, и многие другие психогенные болезни были излечены. И племя решило повторить это представление еще раз. И можно быть уверенным, что подобное действо продолжало бы существовать в виде ритуала, если бы вскоре после этого племя не было почти полностью уничтожено белыми. В данном случае мы подошли очень близко к доказательству того, каким образом могли возникнуть ритуалы.

Другие следы возникновения ритуалов я нашла в одной эскимосской сказке, опубликованной Расмуссеном (K. Rassmussen. Die Gabe des Adlers, Frankfurt, 1923). В не-

которых приполярных арктических племенах существует праздник Орла (Eagle Festival). Чтобы пригласить на большой праздник другие племена, хозяева отправляли к ним посланников с палками, к которым прикрепляли перья. В честь празднества строился большой дом изо льда (иглу), а иногда и из дерева, в центре которого устанавливали чучело орла. Гости приезжали на собачьих упряжках; они плясали, рассказывали истории, заключали брачные соглашения и торговали. Таким образом, праздник Орла был полурелигиозным, полусветским собранием, на которое съезжались все племена.

История возникновения этого праздника гласит, что как-то раз одинокий охотник подстрелил необыкновенно красивого орла. По-видимому, охотника мучило чувство вины, поскольку он взял его домой, сделал чучело и даже чувствовал себя обязанным время от времени приносить ему немного жертвенной пищи. Однажды он отправился на охоту на лыжах и попал в снежную бурю. Охотник присел и неожиданно увидел перед собой двух мужчин с палками, к которым были приклеены перья. На их лицах были звериные маски, и они приказали охотнику следовать за ними, да побыстрее. Преодолевая пургу, он собрался с силами и в изнеможении двинулся за ними. Они шли очень быстро. Скоро сквозь густой туман охотник смог различить деревню, откуда доносились звуки, похожие на барабанный бой. Он спросил у своих спутников, по поводу чего бьют барабаны. И один из мужчин ответил очень печально: «Это стучит сердце матери». Они проводили его в деревню и подвели к величественной женщине в черном. И тут вдруг охотник понял, что перед ним мать подстреленного им орла. Она сказала, что он очень хорошо обращался с ее сыном, воздавал ему должные почести, и она желает, чтобы все продолжалось и впредь. Именно поэтому она показала ему своих людей (на самом

деле все они были орлами, принявшими человеческий облик только на время), которые исполнят перед охотником то, как должен проходить праздник Орла. Он же должен постараться вспомнить все, как можно точнее, и, возвратившись домой, передать своему племени. Кроме того, ей бы хотелось, чтобы праздник повторялся каждый год. После того как люди-орлы показали ему сам праздник Орла, внезапно все исчезло; охотник вновь оказался окруженным снежной бурей, полузамерзший и окоченевший. С огромным трудом он добрался до дома. В деревне охотник собрал людей и поведал им о случившемся. С тех пор, говорят, праздник орла исполняется в точном соответствии с этим описанием. Вероятно, охотник, чуть не замерзнув, впал в кому. Находясь в этом глубоко бессознательном состоянии, он испытал то, что можно было бы назвать архе-типическим видением. Именно поэтому все исчезло так неожиданно, и он очнулся совершенно закоченевшим от холода в снегу. Когда к нему вернулось сознание, то на снегу он увидел следы животных — последние признаки присутствия «посланцев».

Здесь, как и в истории с Черным Оленем, мы видим, что ритуалы ведут свое происхождение именно из архетипического опыта индивида: если его воздействие достаточно сильно, возникает потребность сделать его достоянием других людей, а не хранить в тайне. Я встречалась с чем-то похожим, анализируя пациентов, которые имели архетипический опыт, но ни с кем не делились. Для человека такая реакция вполне естественна, так как подобные переживания являются очень личными, и никто не хочет, чтобы другие люди говорили о них с пренебрежением. Однако позднее у тех же самых пациентов появлялись и другие сновидения, в которых говорилось, что человек должен уметь отстаивать и защищать свое внутреннее видение. Например, в супружеской жизни нельзя вдруг

совершенно изменить свое поведение, ничего при этом не объяснив, поэтому необходимо сообщить об этом мужу или жене, сказав следующее: «У меня было видение, которому я должен в точности следовать. Сейчас я тебе о нем расскажу, так как иначе ты не сможешь правильно понять мое поведение, а я должен остаться верным своему видению и действовать в соответствии с ним». Возможно, однако, что подобные вещи должны обсуждаться более широко, иногда даже группой, как в случае с Черным Оленем. Ведь его невротические симптомы, по словам шамана, указывали на то, что видение должно было принадлежать всему племени, а не быть его личной тайной.

Вероятно, эти две истории могут послужить объяснением того, как же возникают ритуалы. Например, в эскимосской истории такое объяснение включено в сам ритуал. Мы вновь убеждаемся в том, что основной причиной является вторжение архетипического мира через отдельного индивида в коллективное сознание группы. Э.то означает, что сначала конкретный человек испытываем такое вторжение на собственном опыте, а затем передает его другим. Если задуматься, то как еще могли возникнуть ритуалы? На наш взгляд, такой способ наиболее вероятен.

Впоследствии в ритуалы могут вноситься некоторые изменения, связанные уже с менее значительными вторжениями бессознательного, в частности сновидений. Рассмотрим в качестве примера известный ритуал австралийских аборигенов, который существовал в течение тридцати лет и назывался Кунапипи (Kunapipi). Известный этнолог Берндт (Berndt) собрала разные сновидения, имеющие отношение к данному ритуалу. Местные жители рассказывали, что часто видят подобные сны, и в своей книге с одноименным названием («Kunapipi») автор публикует собрание таких снов, каждый из которых дополняет или вносит некоторые изменения в ритуал. Любой

такой сон представлялся на рассмотрение племени, и если изменение признавалось благоприятным и соответствовало мнению большинства, то его включали в ритуал. Я часто обнаруживала во время анализа, что такой механизм работает и в других ситуациях, например у католиков. Когда человек видит сон о литургии, то его бессознательное строит самые разнообразные предположения относительного того, что еще можно прибавить к этому действу. Одна монахиня, помню, рассказала мне свой сон об обедне. Служба совершалась как обычно, пока не наступило время для освящения («Sanctus»): забили в колокол, и тут вторглась какая-то временная помеха. В этот самый священный момент богослужения — момент перевоплощения — на кафедру вышел священник и дал короткое, прозаичное и вполне бытовое объяснение того, что же значит превращение Бога в человека. Затем богослужение продолжилось. Бессознательное монахини как будто хотело указать на утрату чего-то важного в понимании этого таинства.

Существует и другой вид архетипической истории, который также заслуживает упоминания. Если вы возьмете «Волшебные сказки народов мира» (Fairy Tales of World Literature), то увидите, что в этнологическом разделе, получившем название волшебных сказок, почти все относятся к так называемым сказкам о животных (кстати, в собрании братьев Гримм подобных сказок очень много). Согласно данным, приводимым в книге Лоренца ван дер Поста «Сердце охотника» (Laurens van der Post The Heart of the Hunter), около 80% сказок бушменов — о животных. Правда, слово «животное» в применении к ним является не совсем точным: все знают, что персонажи этих сказок являются не только животными, но в то же время они — существа антропоморфные. Вспомним, как в истории о празднике Орла птицы превращаются в людей, а через

несколько минут снова становятся орлами. В бушменских сказках присутствует схожее представление. Например, в одной такой истории говорится: «гиена, которая на самом деле была человеком, обращается к своей жене...». Иногда об этом и не говорится так прямо, но по ходу действия гиена берет лук или делает лодку и т. п. Такие персонажи олицетворяют собой либо человека в обличье животного, либо животного в образе человека: в обоих случаях они не являются теми, кого мы обычно называем животными.

Антропологи до сих пор спорят о том, скрывается ли под видом зверя человек или, наоборот, животное, меняя свою внешность, превращается в человека. На мой взгляд, эта дискуссия бессмысленна. Персонажи волшебных сказок — это персонажи волшебных сказок, они — животные и люди одновременно. В первобытном обществе никто не ломал голову над подобными вопросами, так как здесь нет никакого противоречия. С нашей точки зрения, они являются символическими животными, и поэтому мы рассматриваем их иначе: как носителей проекций того, что движет человеческой психикой. Животное и то, что вы на него проецируете, будут объединены в одном и идентичны до тех пор, пока существует некое архаическое тождество и пока вы не возьмете свою проекцию назад. Это прекрасно видно на примере таких сказок о животных, которые отражают архетипические тенденции человека. Они принадлежат к человеческой сфере, так как изображают не инстинкты зверей, а животные инстинкты самого человека, именно в этом смысле они и являются антропоморфными. Когда в сказках тигр, например, олицетворяет такое качество, как жадность, то это не та жадность животного, которая присуща ему в природе, а наша собственная «тигриная жадность». Если в жизни мы оказываемся охвачены подобными чувствами, то вспоминаем именно о тигре. Другими словами, образ этого жи-

вотного антропоморфен. Такие сказки о животных встречаются очень часто, и многие исследователи утверждают, что они являются наиболее архаичным видом мифологических историй. Хочется верить, что так оно и есть. Что сказки, где лиса говорит с мышью или заяц разговаривает с кошкой, то есть сказки об антропоморфно-животных существах, являют собой одну из самых архаичных и базисных форм архетипических историй.

Многим известно, что я увлекаюсь волшебными сказками, поэтому меня часто одолевают разные знакомые просьбами рассказать их детям сказку. Я заметила, что до определенного возраста дети предпочитают сказки именно о животных. Когда вы начинаете рассказывать им сказки о принцах и принцессах, которые похищены дьяволом, они тут же задают вопрос: «Кто такой дьявол?» и т. п. Им требуется слишком много объяснений. Если же вы, рассказывая сказку, произносите: «Вот собака и говорит кошке», то они слушают ее с гораздо большим интересом. Поэтому именно такая форма волшебных сказок, видимо, является базисной, более древней и глубинной.

Однако рассуждений о взаимоотношениях между волшебными сказками, местными преданиями, ритуальными мифами, религиозными притчами и сказками о животных уже вполне достаточно. Мы остановились на этом лишь потому, что в литературе, посвященной мифологии, на этот счет и поныне существует много спорных гипотез».

Глава 3
МЕТОД ПСИХОЛОГИЧЕСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Следующая проблема, на которой мы остановимся,— это метод интерпретации волшебной сказки. Другими словами, как приблизиться, а точнее, «подкрасться» к ее значению, так как в действительности это напоминает выслеживание неуловимого оленя. Зачем нам нужна интерпретация? Сторонников юнгианской психологии снова и снова атакуют специалисты и исследователи мифологии, которые считают, что мифы говорят сами за себя. Следовательно, нужно только разгадать то, о чем они говорят, и никакая психологическая интерпретация вам не нужна, так как она рассматривает нечто, что непосредственно в миф не входит, к тому же миф со всеми своими деталями и амплификациями и так достаточно понятен. Такая точка зрения, на мой взгляд, верна только наполовину. Например, Юнг тоже считал, что сновидение само является своим лучшим объяснением. Это означает, что интерпретация всегда менее хороша, чем сам сон. Сновидение является лучшим отражением событий внутренней жизни (из тех, которые вообще возможны). В той же мере это относится и к волшебным сказкам и мифам. Следовательно, в этом смысле по-своему правы те, кто отвергает необходимость интерпретации и считает миф самодостаточным. Иногда интерпретация только затемняет тот первоначальный «свет», который излучает сам миф. Однако представим себе такую ситуацию: пациент, находясь в большом возбуждении, рассказывает, что видел необыкновенный сон. А вы, откидываясь на спинку

стула, ему говорите: «Да, у Вас был именно тот сон!» Вероятно, в ответ можно услышать: «Но я хочу знать, что все это значит!» Вы, в свою очередь, тогда можете предложить: «Отлично! Обратитесь к своему сну и он расскажет вам все, что только можно. Сон сам содержит лучшее свое объяснение. В таком подходе есть и свои преимущества, так как человек, вернувшись домой и перебирая в уме всевозможные варианты, может таким образом вдруг получить свое собственное разъяснение увиденного им во сне. В данном случае этот удивительный процесс можно уподобить потиранию волшебного камня (то есть то, каким образом трактуется сон, похоже на обращение с волшебным камнем или с талисманом, когда хотят, чтобы он придал силы), причем этот процесс не прерывается третьим лицом, которое бы вмешивалось в его протекание.

С другой стороны, такой метод далеко не всегда приводит к желаемому результату, так как большая часть самых удивительных и прекрасных сновидений не так проста для понимания. Видевший такой сон похож на человека, который имеет в банке огромную сумму денег, но либо ничего об этом не знает, либо потерял ключ от сейфа, либо забыл номер своего депозита. Какая же тогда от этого польза? Конечно, хорошо бы запастись терпением и подождать, а не выстроит ли сон сам «мост» к сознанию сновидца и не произойдет ли это все само собой. Конечно, такой путь наиболее предпочтителен и правилен, так как гораздо большее впечатление на человека производит то, что он понял в своих снах самостоятельно, чем полученная от другого — даже хорошая — интерпретация. Однако очень часто миллионы, лежащие в банке, не приносят никакой пользы, и человек таким образом оказывается обедненным. Существует другая причина того, почему все же интерпретация так нам необходима. Обычно люди пытаются понять смысл своих сновидений, а также и ми-

фов, находясь в рамках собственных, выдвигаемых сознанием предположений. Например, человек мыслящего типа, естественно, будет стремиться извлечь из своего сна только философские мысли, которые, как ему кажется, в нем заключены, и не обратит внимания на эмоциональную сторону сна и на те обстоятельства, которые связаны с проявлением чувств. Я знаю также много людей — особенно мужчин,— которые попадают под власть настроения собственной анимы, проецируя его в свои сны и, вероятно, в связи с этим видят в них лишь негативную сторону происходящего.

Интерпретатор может быть полезен, так как указывает, на что нужно обратить внимание: посмотрите, возможно, сон начался плохо, но в целом наступило улучшение. Конечно, сон указывает на то, что вы еще ничего не понимаете или ослеплены чем-то, но также и на то, что именно в нем скрыт важный смысл. Интерпретация увеличивает объективность обнаружения смысла сна. И сон, и сказка; имеют отношение не только к уже существующим тенденциям нашем сознании, поэтому интерпретацию можно использовать и в психоанализе.

В предыдущей главе я говорила, что интерпретация — это искусство или умение, которому можно обучиться только на практике и на собственном опыте. Однако есть некоторые общие правила, которые необходимо знать.

В архетипической истории, как и в сновидении, можно выделить несколько этапов. Начинается все с экспозиции, то есть с описания времени и места действия. Волшебные сказки обычно начинаются со слов типа: «Как-то раз...», что является очевидным указанием на время и место событий, а вернее, на их вневременный и внепространственный характер, то есть как бы на безотносительность коллективного бессознательного. Например:

«Где-то далеко на краю света, за семью горами
когда-то жил король...»
«На самом краю земли,
где мир заканчивается дощатым забором...»
«Еще в те времена, когда по земле ходил Бог...»

В сказках можно найти множество примеров поэтического способа выражения подобной внепространственности и вневременности, например начальная формула: «Давным-давно много лет тому назад» («Onceupon-a-time»), которую сейчас, вслед за М. Элиаде, большинство мифологов называют illud tempus, т. е. вневременной вечностью, существующей сейчас и всегда.

Теперь остановимся подробнее на основных действующих лицах сказки. Я бы рекомендовала подсчитать количество персонажей в начале и в конце повествования. Например, сказка начинается со слов: «У короля было три сына», следовательно, в ней присутствуют четыре персонажа, но не хватает матери. В конце же сказки мы имеем: одного из сыновей, его невесту, а также невесту одного и невесту другого брата, то есть снова четыре главных персонажа, но уже в другом составе (set-up). Если обратить внимание на то, что в начале сказки отсутствует мать, а в конце появляются три новые женщины, можно предположить, что сказка в целом посвящена идее освобождения женского начала (аналогично сказке, которую я использую ниже в качестве иллюстрации).

Теперь обратимся к началу сказки, или к экспозиции. Начинается все тем, что, например, старый король заболел, или король обнаруживает, что каждую ночь с его дерева крадут золотые яблоки или что у его лошади нет жеребенка, или что его жена смертельно больна, а спасти ее может только живая вода. Другими словами, в начале всегда происходит какое-нибудь несчастье или беда, а иначе и не было бы сказки. Следовательно, необходимо

попытаться понять, в чем же заключается проблема, и определить ее с психологической точки зрения.

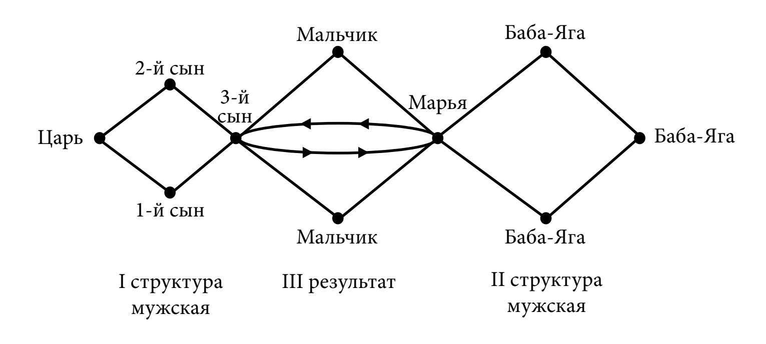
Далее следует перипетия (peripeteia, то есть резкие изменения в ходе действия — взлеты и падения), которая может быть либо краткой, либо продолжительной. Описание многочисленных перипетий может занимать не одну страницу, хотя в сказке возможна и всего одна перипетия, после чего наступает кульминация (решающий момент), когда все в итоге заканчивается хорошо или же превращается в трагедию. Кульминация является точкой наивысшего напряжения, а за ней обычно наступает развязка (lysis), но иногда и катастрофа. Развязка определяет то, каков-же будет исход событий — положительным или отрицательным: то ли принц получит свою возлюбленную целой и невредимой, молодые поженятся и будут жить счастливо, то ли их бросят в море, где они исчезнут, и никто о них больше никогда не услышит (в зависимости от того, как посмотреть на это, такая развязка может считаться как положительной, так и отрицательной). Бывает, что в некоторых историях рассказываемых в примитивных сообществах, нет ни развязки, ни катастрофы, они сами собой сходят на нет: ход событий постепенно угасает, становится бессвязным, словно сам рассказчик теряет к этому интерес, как бы засыпая.

Далее, развязка также может иметь двойное окончание (чего вы не найдете ни в легендах, ни в либо другом мифическом материале), а именно — счастливый конец, за которым следует присказка, которая имеет негативный характер. Например: «Они поженились и устроили в честь этого большой пир, на котором было всего вдоволь: и пива, и вина, и яств. Я отправился на кухню, где повар дал мне пинок, когда я захотел кое-что испробовать. И вот я поспешил сюда, чтобы рассказать все вам». Русские сказки иногда заканчиваются такими словами: «Они по-

женились и жили очень счастливо. На свадьбе было много пива и вина, И я там был, мед-пиво пил, по усам текло, а в рот не попало». Цыгане в таком случае добавляют следующее: «Они поженились и жили счастливо и богато до конца жизни. А мы, бедные грушники, стоим здесь, дрожим и умираем от голода...», после чего собирают деньги, обходя по кругу с шапкой.

Подобные присловья в конце сказки являются неким ритуалом, совершаемым при выходе (rite de sortie), ибо волшебная сказка переносит далеко в мир детских снов, в которых отражается коллективное бессознательное, но где нельзя остаться навсегда. Представьте себе, что вы живете в крестьянском доме, где часто рассказывают волшебные сказки. И вот, находясь еще под впечатлением одной из таких сказок, вы идете на кухню, чтобы поджарить мясо, и, конечно же, мясо у вас подгорает, так как вы продолжаете мечтать о принце или принцессе. Именно поэтому в конце сказки это необходимо подчеркнуть, как бы говоря: «Да, это мир волшебной сказки, но здесь-то горькая действительность, поэтому нам необходимо вернуться к своей каждодневной работе, а не витать в облаках, забивая себе голову сказками». Иными словами, мы должны переключиться и покинуть мир волшебной сказки.

Вышесказанного вполне достаточно для описания в самых общих чертах того метода, посредством которого мы выявляем структуру сказки и упорядочиваем материал. Также следует всегда помнить о необходимости подсчета общего количества действующих лиц, о символическом значении чисел и той роли, которая всему этому отводится. Существует и другой метод интерпретации, который я иногда использую, но он подходит не для всех сказок. Возьмем для примера русскую сказку, в которой у царя было три сына. Можно расположить эти персонажи следующим образом:



В начале сказки представлена кватерность (все четыре героя — мужчины, а женский элемент — мать — отсутствует); один из них отправляется туда неведомо куда (иначе говоря, в бессознательное), где живут три ведьмы (Бабы Яги) и Марья-царевна. В конце сказки герой спасает Марью-царевну, женится на ней, и у них рождаются два сына. Таким образом, в сказке мы имеем дело с двумя четверками: одна состоит только и мужчин, другая — только из женщин; а в конце сказки они образуют смешанную четверку (в центре схемы), состоящую из трех мужчин и одной женщины. Однако такой паттерн встречается не во всех сказках. Поэтому не следует пытаться применять данный подход ко всем сказкам подряд: многие из них построены именно таким образом, но необходимо установить, присутствует ли в них данный паттерн. Если же в сказке не удается найти похожий паттерн — это не менее показательно, потому что его отсутствие тоже о чем-то говорит. Исключение, в свою очередь, также принадлежит к некоторому регулярному феномену, но в таком случае от вас требуется объяснить почему.

Продолжим рассмотрение правил интерпретации и обратимся к первому символу. Например, жил-был старый король, который был болен, а для выздоровления ему была нужна живая вода; или жила одна мать у которой была непослушная дочь. Чтобы прояснить значение дан-

ного мотива, необходимо просмотреть все параллельные мотивы, которые для него вообще можно найти. Я говорю «все», так как поначалу, вероятно, их будет не слишком много, но когда вы обнаружите порядка двух тысяч, можете остановиться. В русской народной сказке «Царь-девица», например, повествование начинается со старого царя и трех его сыновей. Младший сын — это в сказке герой-дурачок. Поведение царя я бы сравнила, например, с главной функцией сознания, а поведение его сыновей — с четвертой, подчиненной, хотя это и достаточно спорно. Подтверждения такой точки зрения в сказке не содержится: в конце ее царь не устраняется и не одерживает верха над собственным сыном. Но если привлечь к рассмотрению другие параллельные варианты сказки, то станет очевидно, что царь олицетворяет главную, но отжившую функцию, а третий сын является носителем обновленной, т. е. подчиненной функции.

Итак, прежде чем что-то утверждать, необходимо иметь материал для сравнения: посмотреть, встречается ли такой мотив в других сказках, каким образом он включается в них; а затем вывести из этих данных нечто среднее, иначе говоря, обобщить полученный материал. Только в этом случае наша интерпретация будет построена на относительно твердой и достоверной основе. Например, в одной волшебной сказке белый голубь ведет себя как-то странно. Можно предположить, что им обернулась колдунья или ведьма. Действительно, в данной сказке это может быть и так; но, обратившись к тому, что же обычно символизирует белый голубь, вы будете удивлены. В христианской традиции голубь, как правило, символизирует Святой Дух; а в волшебных сказках в голубку обычно превращается влюбленная женщина, героиня, подобная Венере. Тогда возникает вопрос, почему то, что обычно символизирует положительный эрос, в конкретной сказке

оказывается негативным. Не удосужься вы просмотреть другие сказки, где встречается тот же образ, у вас вряд ли возник бы такой вопрос. Представьте себе, что вы врач: вы проводите свою первую аутопсию (вскрытие трупа. — Прим. пер.) и обнаруживаете аппендикс в левой стороне брюшной полости; причем вы не знаете, что он должен был бы находиться справа, так как не изучали сравнительную анатомию. Так и в случае с толкованием волшебных сказок необходимо знать «сравнительную анатомию» всех символов, а для этого вы должны знать общую структуру (set-up), в связи с чем и необходим материал для сравнения. В качестве фона он поможет вам гораздо лучше понять специфику символа, и только тогда вы сможете в полной мере дать оценку исключениям. Амплификация означает расширение с целью прояснения посредством сравнения некоторого количества параллельных вариантов. Когда вы составите собрание подобных «параллелей», тогда можно переходить к следующему мотиву и, поступая таким образом с каждым, пройти всю историю.

Остается еще два этапа, и следующее, что мы должны сделать,— это восстановить контекст. Скажем, в сказке присутствует мышь: в ходе амплификации вы замечаете, что она ведет себя как-то по-особому. Например, вы читали, что обычно в мышей вселяются души умерших, ведьм, что они являются священными животными Аполлона в его зимней ипостаси. Мыши могут быть разносчиками чумы, но в то же время мышь — это душа в виде животного (soul-animal): когда человек умирает, из него выскакивает мышь, или покойный появляется в доме в виде мыши и т. п. Теперь посмотрим, что же представляет собой мышь в упомянутой сказке. Некоторые примеры в составленной нами амплификации окажутся подходящими и помогут его объяснить, в то время как другие — нет. Что в этом случае делать? Прежде всего я рассматриваю

тех «мышей», которые объясняют особенности моей мыши в сказке; остальных же откладываю про запас, так как иногда, по мере развития событий в сказке, некоторые аспекты, относящиеся к мыши, представляют в иной конспелляции. Предположим, что мышь в вашей волшебной сказке проявляет себя положительным образом, и ничего не говорится о ведьме-мыши. Однако позже, по ходу действия, появляется что-то, связанное с ведьмой. Тогда вы произносите: «Ага! Существует связь между этими двумя образами, и как хорошо, что мне известно о том, что мыши могут быть ведьмами».

Далее переходим к заключительному этапу — собственно интерпретации, задача которой состоит в том, чтобы перевести амплифи-цированную нами сказку на язык психологии. Здесь нас подстерегает опасность остановиться на полпути, утверждая: «Герой преодолел влияние своей ужасной матери», что будет корректно только в том случае, если мы выразим это следующим образом: «Инерция бессознательного была преодолена благодаря стремлению к более высокому уровню осознания». Поэтому мы должны использовать строго психологический язык. Ведь только так мы сможем понять, что же такое интерпретация.

Обладая критическим складом ума, вы можете возразить: «Все правильно, но тогда вы просто заменяете один миф другим, который можно было бы назвать юнгианским». Ответом может быть только то, что мы делаем это, но сознательно, и отчетливо понимаем, что, прочитав нашу интерпретацию лет эдак через двести, люди может быть скажут: «Не смешно ли! Как странно трактовались волшебные сказки в юнгианской психологии, ведь мы точно знаем, что...» и дадут всему новое объяснение. А наша интерпретация в качестве устаревшей будет служить примером того, как подобные факты рассматрива-

лись раньше. Мы осознаем такую возможность и знаем, что наши интерпретации носят относительный, а вовсе не абсолютный характер. Тем не менее необходимо это делать по той же самой причине, по которой люди до сих пор рассказывают друг другу волшебные сказки и мифы, так как это оказывает удивительный живительный эффект, вызывает чувство удовольствия и вносит умиротворение в самое основание бессознательного — в область инстинктов. Психологическая интерпретация — это наш способ рассказывать истории, ведь люди по-прежнему в этом нуждаются и жаждут обновления, которое приходит с осознанием архетипических образов. Мы вполне представляем себе, что психологическая интерпретация — это просто наш миф: мы объясняем X через Y, так как нам кажется, что на данный момент это наиболее подходящая форма изложения. Когда-нибудь ситуация изменится, и возникнет потребность в некотором Z, с тем чтобы уже его использовать для объяснения. Поэтому никогда нельзя утверждать, что какое-либо толкование — это как раз то, что есть на самом деле. Такое заявление было бы просто обманом. Пользуясь языком психологии, мы можем сказать только то, что, по-видимому, может означать данный миф, таким образом, придавая ему некую психологическую форму и делая более современным. Критерием может служить следующее: соответствует ли он моим представлениям и представлениям других людей, а также согласуется ли это с моими снами? Интерпретируя что-либо, я всегда обращаюсь к своим сновидениям, чтобы убедиться, согласуется ли это с ними. Если это так, то я могу быть уверена, что данная интерпретация — лучшее, что я могу сделать, то есть, я сделала все, что было в моих силах. Если же внутренний голос говорит мне: «Все хорошо, но ответ на этот вопрос ты так и не нашла», то я знаю, что дальше дороги для меня нет. Возможно, что

в истории есть и другие откровения, но я дошла до своего предела: нельзя прыгнуть выше своей головы. Тогда можно с удовлетворением откинуться на спинку стула и довольствоваться тем, что найдено. В истории осталось много нераскрытого, но я просто психологически уже не в состоянии воспринимать его.

Глава 4
ИНТЕРПРЕТАЦИЯ СКАЗКИ «ТРИ ПЕРЫШКА»

Теперь приступим непосредственно к практической стороне интерпретации. В силу причин дидактического характера я выбрала в качестве примера очень простую сказку из собрания братьев Гримм, чтобы показать вам суть метода интерпретации. Я постараюсь, чтобы вам стало понятно, как следует приступать к интерпретации, чтобы понять смысл подобных историй. Сказка называется «Три перышка».

> Жил-был однажды король, и было у него три сына. Из них двое умных да толковых, а третий и говорил-то мало, был он простоват, и звали его все Дурнем. Король был уже стар и слаб. Видя, что скоро придется помирать, он никак не мог решить, кому же из сыновей передать в наследство свое королевство. Тогда он им и говорит, чтобы шли они странствовать по свету, и тот, кто принесет ему самый красивый ковер, тот и будет королем после его смерти. Чтобы не было никаких споров, вышел король из замка, дунул на три перышка, взлетели они вверх, а он и говорит: «Куда они полетят, туда и вам идти». Одно перо полетело на восток, другое — на запад, а третье взлетело, но далеко не улетело и опустилось вскоре на землю. И вот отправился один брат направо, другой — налево, и посмеялись они над Дурнем, который остался стоять там, где упало третье перышко.

Сел Дурень на землю и запечалился, но вдруг он заметил, что там, где лежит перо, находится вход в подземелье. Он поднял дверь и обнаружил ступеньки, по которым и спустился вниз. Подошел к другой двери, постучался и слышит изнутри:

Девушка зеленая,
Ножка ты сушеная,
Костяной ноги собачка,
Погляди-ка поскорей,
Кто стоит там у дверей?

Дверь открылась, и Дурень увидел перед собой большую и толстую жабу, а вокруг нее много маленьких жаб. Толстая жаба спросила у него, что он хочет, и Дурень ей ответил, что хотел бы получить самый красивый и самой тонкой работы ковер. Позвала та молодую жабу и говорит:

Девушка зеленая,
Ножка ты сушеная,
Костяной ноги собачка,
Эй, поди-ка поскорей,
Принеси ларец живей!

Принесла молодая жаба большой ларец, толстая жаба его открыла, достала ковер и дала его Дурню. И был тот ковер такой прекрасный и такой тонкой работы, что подобного во всем свете не сыскать. Поблагодарил ее Дурень и выбрался снова наверх.

Два старших брата считали младшего таким глупым и не способным найти что-либо стоящее, что купили у первой встречной пастушки грубый шерстяной платок, который был на ней повязан, и принесли его домой королю. В это время возвратился и Дурень и принес свой прекрасный ковер.

Король посмотрел и говорит: «Если поступать по справедливости, то королевство должно принадлежать младшему сыну». Но старшие братья не давали отцу покоя, убеждая его, что Дурень не может стать королем, ведь он такой глупый. Стали они просить короля назначить новое испытание.

Объявил тогда король, что королевство получит тот, кто принесет самое красивое кольцо. Снова повторил он ритуал с тремя перышками, и опять два старших брата отправились на запад и на восток, а перо Дурня взлетело вверх и опустилось прямо у двери в подземелье. Снова спустился младший брат к толстой жабе и сказал, что теперь ему необходимо самое красивое кольцо. Та вновь велела принести ларец, достала оттуда кольцо и подала его Дурню. И блестело то кольцо, усыпанное драгоценными камнями, и было такое красивое, что ни один золотых дел мастер на свете не смог бы сделать такое же. Два старших брата опять посмеялись над Дурнем, который собрался найти золотое кольцо, а сами даже не стали пытаться: просто взяли старый обод от колеса, вытащили из него гвозди и принесли королю. Когда же младший брат показал свое золотое кольцо, то королю ничего не оставалось, как снова признать, что королевство должно принадлежать именно ему. Но двое старших братьев все докучали отцу, пока он не согласился на третье испытание: королевство получит тот, кто приведет домой самую красивую невесту. Снова дунул король на три перышка, и снова они полетели так же, как и в прошлый раз.

Дурень снова отправился к толстой жабе и сказал, что должен привести домой самую красивую невесту. Жаба ответила: «Ой, самой красивой-то

сейчас нет, но ты ее получишь!» Она дала ему морковь с выдолбленным углублением, запряженную шестеркой мышей. Дурень опечалился и говорит: «Что же мне со всем этим делать?». А жаба ему отвечает: «Возьми одну из моих маленьких жаб и посади в нее». Взял дурень первую попавшуюся под руку жабку и посадил ее в желтый возок. Но только села она в него, как тотчас обернулась красавицей, морковь превратилась в карету, а мыши — в шестерку великолепных лошадей. Поцеловал он девушку, погнал коней и привез ее к королю. Его братья, которые даже и не пытались отыскать красивых девушек, привели домой двух деревенских баб, которые первыми попались им навстречу. Когда король увидел их, то сказал: «После моей смерти королевство перейдет к младшему сыну». Но старшие братья снова обступили короля с криками о том, что нельзя допустить, чтобы королевство досталось Дурню. Они потребовали, чтобы предпочтение было отдано тому, чья жена сможет перепрыгнуть через кольцо, что висит посреди зала. Братья думали, что деревенские бабенки справятся с этим лучше, ведь они куда сильней, чем нежная и хрупкая девушка, которая, прыгая, может даже разбиться насмерть. И старый король снова согласился. Две деревенские бабы прыгнули через кольцо, но они были так неуклюжи, что упали, сломав свои толстые руки и ноги. Затем прыгнула и прекрасная девушка, которую привез Дурень, она проскочила через кольцо легко, словно лань. Спорить было уже не о чем. Дурень получил корону и правил всеми долго и мудро.

В этой незамысловатой классической сказке вы наверняка узнали несколько хорошо известных сказочных мотивов. Вольте и Поливка (Bolte и Polivka. Anmerkungen zu den Kinder- und Hausmarchen der Brilder Grimm. Vol. 2, p. 30) утверждают, что эту сказку братья Гримм записали в 1819 году в Цверне, в Германии. Другой немецкий вариант этой сказки записан в регионе Гессен и отличается от вышеизложенного лишь небольшими вариациями. Не повторяя всю историю целиком, скажу только, что в этом варианте вместо ковра упоминается льняное полотно, а когда Дурень спускается в подземелье, то находит там не жаб, а прекрасную девушку, которая ткет льняное полотно. (Таким образом, перед нами уже не совсем та же ситуация, как в первом случае.) Как и в нашей первой версии, она дает ему ковер, а в лягушку превращается только тогда, когда выходит из подземелья наверх, то сеть, под землей она предстает перед героем в образе прекрасной девушки, но как только она вместе с Дурнем выходит на божий свет, то превращается в лягушку. Въезжая в королевский двор на повозке, она выкрикивает: «Поцелуй меня и прыгай в воду («versenk Dich»). «Versenken» в переносном смысле означает Медитацию, другими словами, это значит погрузиться в медитацию. Согласитесь, что подобное выражение, произнесенное лягушкой в волшебной сказке, звучит довольно странно. Но она повторяет его три раза, и тогда Дурень, подхватив ее на руки, прыгает в воду, в соответствии с буквальным смыслом слова «versenken», что означает «погрузиться в воду». И лягушка снова превращается в прекрасную девушку, как только Дурень, поцеловав ее, прыгает с ней в воду.

У этой сказки есть и другие варианты, записанные в Гессене, в которых три пера заменены на три яблока, которые катятся в разные стороны. А во Франции в сказку внесено лишь одно изменение: жаба заменена белой кошкой.

Я не буду подробно останавливаться на всех возможных вариантах этой сказки, упомяну лишь несколько наиболее частой встречающихся. Например, нередко мотив с перьями заменяется стрелами, которые король-отец также выпускает в трех направлениях. А невеста появляется в образе жабы, лягушки, белой кошки, обезьяны, ящерицы, куклы-марионетки, крысы или черепахи; иногда она может быть даже и неодушевленным предметом — чулком или прыгающим ночным колпаком.

Заканчивая рассмотрение всех этих вариантов сказки (среди которых наиболее интересным является русский), добавим несколько слов о самом мотиве «дуть на перо», с тем чтобы узнать направление, в котором нужно идти. Подобный обычай был широко распространен в средние века во многих странах мира. Не зная точно куда ему идти, не имея конкретного плана или находясь на распутье, человек мог взять перо, дунуть на него и пойти в том направлении, куда его понесет ветер. Подобные действия были очень употребительным способом гадания, посредством которого человек делал выбор. Многие средневековые истории отсылают нас к такому обычаю. В фольклоре, например, часто встречается выражение «пойду куда ветер подует» (буквально — куда перо полетит). В сказочных вариантах северных стран, а также в некоторых русских и итальянских, вместо перышек, стрел или катящихся яблок, используются шары или мячи.

Мы начнем интерпретацию с нескольких первых предложений сказки. Экспозиция состоит в следующем: «Жил-был король, и было у него три сына. Два умных, а третий — дурак. И этот старый король не знал, кому оставить свое королевство». Перед нами открывается психологическая ситуация. Последнее предложение указывает на суть проблемы, а именно — кому должно достаться королевство. Подобная начальная ситуация (король и

три его сына) в волшебных сказках встречается очень часто. В одном только собрании братьев Гримм, которое является лишь небольшой частью сокровищницы всевозможных вариантов сказок, насчитывается около 50 — 60 сказок, имеющих такое же начало. Здесь перед нами не обычная семья, так как в ней нет ни матери, ни сестры, т. е. первоначальный круг действующих лиц чисто мужской. Женский элемент, который должен присутствовать в полном составе семьи, в данном случае отсутствует. И основное действие разворачивается вокруг поиска достойной женщины, от чего в конечном счете зависит наследование королевства. Главный герой в дальнейшем не совершает никаких мужских поступков: он даже не герой в прямом смысле этого слова. На всем протяжении сказки он получает помощь от некоего женского элемента, который и решает за него возникающие проблемы, совершая для этого все необходимые действия: ткет ковер, прыгает через кольцо. Заканчивается сказка свадьбой, т. е. гармоничным союзом мужского и женского элементов. Таким образом, общая структура, по всей видимости, указывает на то, что проблема состоит в доминировании мужской установки (аттитьюда), когда женское начало является недостающим. А сказка показывает путь восстановления пропущенного женского элемента и уравновешивания ситуации.

Начнем с рассмотрения символического значения фигуры короля. В книге Юнга «Mysterium Coniunctionis» в разделе, озаглавленном «Король и королева» («Rex and Regina»), можно найти развернутое исследование этой проблемы. В книге очень много интересных данных, но я лишь вкратце остановлюсь на том, что там говорится по поводу короля.

В первобытном обществе король или вождь племени, как правило, обладал магическими способностями

(mana). Некоторые вожди почитались столь священными, что поданные всегда носили их на руках. В других племенах, например, посуда, из которой ел или пил король, выбрасывалась, и никто не должен был к ней прикасаться — это было табу. По той же причине некоторые правители никогда не появлялись перед своим народом, а если случалось, что простой человек все же увидел лицо короля, то должен был умереть. Существуют предания о том, что их голос был подобен грому, а бросаемые ими взгляды — молниям. Во многих первобытных общинах также считалось, например, что процветание всей страны зависит от физического и душевного состояния здоровья короля, поэтому если он заболевал или становился импотентом, то его убивали, а его место занимал тот, чье здоровье и потенция могли гарантировать народу воспроизведение потомства, плодовитость скота и процветание племени в целом. Дж. Фрэзер (J. G. Frazer) также приводит примеры, когда в соответствии с обычаем не было принято дожидаться, пока король станет импотентом или заболеет; вместо этого его убивали после определенного периода времени (скажем после 5, 10 или 15 лет), руководствуясь той же самой идеей: поскольку со временем его сила истощается, то он должен быть замещен другим. В некоторых племенах существовало представление, что на самом деле это не означало убийства короля, который воплощал в себе дух предков, оказывавший покровительство племени, но было следствием поступательного движения жизни: так сносят старый дом, чтобы дух мог перейти в новый и править уже в нем. Считается, что управляет всем и всегда один и тот же священный дух — тотем, а убийство старого короля способствует тому, что он просто переселяется в более молодое и физически крепкое тело.

Таким образом, король или вождь воплощают в себе божественный принцип, от которого зависит как физи-

ческое, так и психическое благосостояние нации. Вождь являет собой этот божественный принцип в видимой форме, будучи его инкарнацией и местом постоянного пребывания. В теле вождя обитает тотемный дух племени. Он обладает такими свойствами, которые заставляют нас рассматривать данный образ как символ Самости, так как, по определению, Самость — это центр саморегуляции психики, от которого зависит благополучие индивида. (Наши собственные короли обычно восседают с державой в руке в виде земной сферы с крестом на ней, если король — христианского вероисповедания, или имеют некоторые Другие символы, известные нам из различных мифологических источников как выражение Самости.)

Во многих племенах существует разделение между королем (или вождем), с одной стороны, и шаманом, с другой, то есть раскол между мирской и духовной властью. В средние века такая ситуация была характерна и для нашей цивилизации. Тогда шла жестокая борьба между духовенством (лат. sacerdotium) и верховной властью, то есть между церковью и государством. Обе силы претендовали на то, чтобы быть для тех, кто им подчинялся зримым символом, воплощающим божественный принцип. Другими словами, они стремились стать символом незримого (нем. unanschau-liche) архетипа Самости.

Представление о том, что старение короля является крайне нежелательным, можно встретить во всех странах и алхимическом символизме, о котором можно прочесть в книге Юнга. В первобытном обществе, когда из гарема начинали доходить слухи, что правитель стал импотентом, то принималось молчаливое решение его убить. Однако могли быть и другие причины. Например, король становился слишком стар, чтобы выполнять некоторые обязанности, или срок его правления подходил к концу

(т. е. он правил в течение 10 или 15 лет), что с неизбежностью влекло за собой идею жертвенной смерти.

В более развитых обществах, например в Древнем Египте, место такого обычая занял ритуал возрождения (символической смерти и воскрешения фараона), который исполнялся на празднике «Сед» (Scd). В некоторых странах существовал другой обычай — так называемый «карнавальный король», когда преступнику, приговоренному к смерти, разрешалось в течение грех дней жить как королю. Его и одевали, как короля, у него были все необходимые знаки отличия, он был выпущен из тюрьмы и мог приказывать все, что хотел. Ему принадлежали все женщины, вся лучшая пища и вообще все, что бы он ни пожелал. По прошествии этих трех дней его казнили. Существовали также и другие ритуалы, когда сама казнь приводилась в исполнение на кукле, которую «убивали» вместо настоящего короля. Во всех этих разнообразных традициях мы видим один и тот же мотив, а именно — необходимость обновления для короля через смерть и возрождения.

Вернемся к нашей гипотезе о том, что король является символом Самости. В этой связи возникает вопрос: почему же символом Самости служит именно возраст? Существуют ли какие-нибудь психические факторы, объясняющие это? Изучая сравнительную историю религии, вы непременно заметите следующую тенденцию: любой религиозный ритуал или догма со временем теряют свой первоначальный эмоциональный заряд, изнашиваются и превращаются в мертвую формулу. Они могут также приобретать и позитивные свойства сознания, такие как непрерывность, и тем не менее теряют свою иррациональную связь с ходом жизни и обнаруживают тенденцию к тому, чтобы стать простым механическим повторением. Это справедливо применительно ко всему, а не только

по отношению к религиозным доктринам и политическим системам: даже вино выдыхается, если хранить его очень долго. И старый мир становится мертвым миром. Поэтому если мы хотим, чтобы наша сознательная жизнь избежала подобной участи, то необходимо ее постоянно обновлять посредством взаимодействия с психическими явлениями, протекающими в бессознательном. Король, являясь центральным и доминирующим символом в содержаниях коллективного бессознательного, как и следовало ожидать, нуждается в подобном обновлении в еще большей степени.

Таким образом, можно сказать, что символ Самости, в особенности, наталкивается на это общее затруднение, проистекающее из необходимости постоянного обновления как понимания, так и установившейся связи с жизнью. А главная угроза для него состоит в возможности превратиться в мертвую формулу — систему или доктрину, лишенную конкретного смысла, а потому сохранившую лишь свою внешнюю форму. В этом смысле можно сказать, что стареющий король олицетворяет собой доминирующее содержание коллективного сознания, служа опорой как политической, так и религиозной доктринам, выражающим интересы определенной социальной группы. На Востоке для большинства слоев населения содержание коллективного сознания находит свое выражение в образе Будды; для нас же его олицетворением и поныне является Христос, которого называют «Царь царей».

Вернемся вновь к нашей сказке: по всей видимости, в этой истории у короля нет жены (а если и есть, то по ходу действия она ни разу не появляется). Какое же значение имеет образ королевы? Если король — это символическое воплощение центрального и главенствующего содержания коллективного сознания, тогда королеву необходимо рассматривать как сопутствующий женский

элемент, а именно эмоции, чувства, то есть иррациональное дополнение к доминирующему содержанию. Считается, что любой цивилизации присуще свое мировоззрение (Weltanschauung), в центре которого находится образ Бога, господствующего и определяющего соответствующий стиль поведения и жизни в целом. Кроме того, в обществе это относится к стилю проявлений чувства любви (Eros-style), что непосредственно влияет на отношение людей друг к другу. С образом королевы, которая сопровождает короля, будут связаны особенности эмоциональной атмосферы в обществе. Например, в Средние века правивший король был воплощением готической идеи Христа, а олицетворением Эроса выступала Дева Мария (подтверждение чему можно найти, например, в поэзии трубадуров), Царица Небесная по отношению к Царю — Христу. Дева Мария давала образец женского поведения, она олицетворяла образ анимы как для мужчин, так и для женщин. В католических странах женщины по-прежнему стремятся соответствовать данному образцу; а мужчины пытаются лучше осознать особенности собственной анимы, чтобы приспособиться к подобному стилю эротического поведения (и стилю межличностных взаимоотношений вообще).

Таким образом, существует тесная взаимосвязь между образами короля и королевы, иными словами, между принципом Логоса (преобладающим во многих цивилизациях и коллективных установках) и эротическим стилем, который сопровождает его в специфической форме. Отсутствие королевы в сказке означает и отсутствие указанного аспекта, а следовательно, наш король лишен способности производить потомство, ведь без королевы у него уже не может быть детей. По всей видимости, в сказке должно быть предпринято что-то в этом направлении, так как в доминирующей коллективной установке

отсутствует принцип Эроса, другими словами, отсутствует связь с бессознательным, а именно — иррациональным и женским. Такая ситуация может быть охарактеризована как положение, при котором коллективное сознание превращается в застывшие и окаменевшие доктрины или формулы.

В нашей сказке у короля было три сына, и, таким образом, перед нами возникает проблема, существующая, между четырьмя мужчинами (трое из которых стараются приспособиться к четвертому, находящемуся вне оценочной сферы). Те, кто знаком с психологией Юнга, быстро догадаются, что здесь, очевидно, представлены четыре основные функции сознания. Король олицетворяет главную из основных функций, два старших брата — вспомогательные функции, в то время как Дурень, конечно же, ассоциируется с четвертой функцией, которая является подчиненной, или низшей. Вроде бы все верно, однако к этому необходимо относиться с некоторой долей скептицизма, так как теория Юнга о четырех функциях применима к отдельному индивиду. В волшебных же сказках мы имеем дело отнюдь не с внутренней историей жизни одного человека, а следовательно, и рассматривать их под таким углом зрения не совсем корректно. Поэтому для начала попробуем прояснить (амплифицировать) мотив мужской четверки. Например, если обратиться к древней истории, то там можно обнаружить мотив четверки, которая составляет окружение главного символа Самости, а именно — четыре сына Гора, четыре евангелиста и другие.

Такие четверки, которые могут быть найдены в сравнительной истории религии и в мифологии, на мой взгляд, было бы неверно рассматривать как четыре функции в той же мере, в какой это относится к отдельному индивиду. По всей видимости, они являют собой более базисную модель (паттерн) сознания, из которой позднее

сформировался паттерн, содержащий четыре функции сознания. Имея дело с конкретным человеком и зная, как определить тип, мы можем сказать, что этот человек принадлежит, например, к мыслительному типу, а его пребывающие в подчинении чувства могут служить причиной таких-то неприятностей. Таким образом, можно определить, какие особенности данной структуры типичны, а какие — более индивидуальны. Можно утверждать, что у индивида проблема четырех функций всегда является представленной в виде определенного структурного образования, за которым, однако, стоят более общие и базисные тенденции. Если вы хотите запутаться еще больше, то подумайте, почему сознание всегда стремится развить в каждом человеке все четыре функции? Можно было бы ответить, что формирование четырехфункциональной системы сознания является врожденной характеристикой человека. Например, если вы не оказываете воздействия на развитие ребенка, то одна функция развивается у него автоматически, но если вы будете анализировать этого человека в возрасте 30 и 40 лет, то обнаружите у него четырехфункциональную структуру сознания. В мифологии соотношение, лежащее в основе структуры сознания, находит отражение во многих символах, состоящих из четырех элементов, например, таких как 4 ветра, 4 стороны света, а в нашей волшебной сказке — те четверо, которые составляют королевскую семью.

Точности ради необходимо указать на то, что король не воплощает в себе главную функцию, а служит лишь ее архетипической основой, в том смысле, что он дает выражение тому психологическому фактору, который и формирует четыре основные функции во всех людях. Вы можете сказать, что я противоречу сама себе, так как сначала утверждала, что старый король является доминантой коллективного сознания, а теперь говорю, что он симво-

лизирует собой то общее соотношение, на базе которого формируются основное функции сознания. Как же совместить эти разные точки зрения? Нет ли в них противоречия? Это могло бы показаться еще одной интерпретацией, однако если вы задумаетесь о том, как происходит формирование главной функции, тогда вы увидите, что она формируется в первой половине жизни человека и обычно служит неким механизмом коллективной адаптации. Например, если в детстве ребенку лучше удаются игры, связанные с практическими вопросами, то родители считают, что, наверное, он станет инженером. Ребенка поощряют в этом, благодаря чему в школе он будет прекрасно успевать по соответствующим предметам, а с остальными — у него будут проблемы. Такой человек будет гордиться тем, что в практической деятельности все получается у него особенно хорошо, и, в основном, будет ею и заниматься: это отражает естественное стремление делать то, что у тебя получается, а все остальное игнорировать. Подобная односторонность постепенно формирует ту основную функцию, с помощью которой и происходит приспособление индивида к коллективным требованиям. А следовательно, доминанта коллективного сознания тоже оказывает влияние на ее формирование в индивиде.

Вернемся опять к средневековому человеку, для которого доминантой Самости является образ Христа. Если этот человек имеет предрасположенность стать мыслящим типом, то он обратится в своих размышлениях к тому, что является сущностью Христа; если же он обладает врожденной склонностью к чувственному типу, то не станет думать о том, что символизирует образ Христа, а обратит к нему, следуя наставлениям священников, свои чувства (в соответствии со своей преобладающей функцией). Именно в этом смысле царь является олицетворением доминирующего символического содержания кол-

лективного сознания. А также он будет связан и с основной функцией, общей для всех людей.

Подобным образом могут получить истолкование и два старших брата, умных да разумных, которые будут представлять собой типичную основу для формирования двух дополнительных функций в человеке, в то время как Дурень — для подчиненной (низшей) функции.

Однако его значение этим не исчерпывается, ведь именно он является главным героем сказки, а следовательно, вся сказка посвящена тому, что с ним случилось. Поэтому необходимо кратко остановиться на том, что же означает фигура героя в мифических историях. Если вы знакомы с психологической интерпретацией мифов, то наверняка заметили, что образ героя попеременно рассматривается то как символом Самости, то как символ эго. Таким образом, в толковании мифов сами интерпретаторы противоречат себе внутри одного и того же текста: они начинают с того, что герой выражает эго, а затем переходит к его интерпретации в качестве Самости.

Прежде чем обсуждать данную проблему, необходимо прояснить, что же мы понимает под эго. Эго — это центральное комплексное образование в области сознания личности. Конечно же, каждый человек имеет свое собственное эго; поэтому, говоря об эго, мы уже имеем в виду некую абстракцию, так как подразумеваем под этим «Я» всех тех людей, с которыми знакомы. Утверждая, что «эго противостоит бессознательному», мы делаем лишь общее наблюдение, относящееся к некоторому усредненному эго, лишенному всех субъективных особенностей и уникальности.

Вернемся к рассмотрению символического значения образа героя в мифах. Что же обычно делает герой? Очень часто он играет роль спасителя, например, спасает свою страну и людей от драконов, ведьм или действия злых чар.

Во многих сказках герой находит спрятанное сокровище. Он освобождает свой народ и выводит его из всех опасных ситуаций; восстанавливает связь людей с богами и с жизнью, обновляет принцип жизни. Именно он отправляется ночью в плавание по морю, а когда затем выбирается из брюха кита, то вместе с ним обычно спасаются и все те, кого кит проглотил до этого. Иногда герой бывает слишком самоуверен, а в некоторых мифах — приносит вред. Тогда боги или какие-нибудь враждебные силы решают уничтожить героя. Во многих героических мифах он может стать невинной жертвой злых сил. В сказках можно обнаружить также фигуру героя-обманщика (трикстера), который совершает разные проделки (не только хорошие, но и плохие); при этом он иногда не только спасает людей, но и втягивает их в разные затруднения. Иными словами, одним он помогает, а других — губит либо по ошибке, либо по недомыслию, т. с. наполовину он — злодей, а наполовину — спаситель. Поэтому в конце сказки он опять-таки либо погибает, либо исправляется, либо изменяет себя посредством трансформации.

Как видим, среди героев существует большое разнообразие: тип дурачка, тип трикстера, тип сильного человека; тип невинного и красивого юноши, а также тип колдуна, герой достигает своей цели не только с помощью магии, но и благодаря собственной силе и смелости. Результаты исследований в детской психологии показывают, что примерно первые двадцать лет жизни основная тенденция в самом бессознательном состоит в том, чтобы сформировать сильный эго-комгшекс. И большинство трудностей в юношеском возрасте возникает из-за нарушений в ходе данного процесса, вызванных негативным влиянием родителей или какими-то другими, в том числе травматическими, помехами. В ситуациях, схожих со случаем, описанным Майклом Фордхамом (M. Fordham) в его

книге «Дети как индивиды» (1969), эго-комплекс не может сформироваться самостоятельно. Но мы можем увидеть в снах ребенка отражение естественных процессов формирования эго. Наиболее часто встречается способ построения идеала на основе образцового героя. Роль героя могут выполнять как отец, так и другие люди, например, кондуктор трамвая, полицейский, старшие братья или взрослые товарищи (особенно, если они учатся в школе на класс старше), на которых и направлен осуществляемый ребенком перенос. В тайных мечтах ребенок представляет, каким бы он хотел стать. Многие маленькие мальчики мечтают о том, как они будут носить красную фуражку и водить трамвай, что они станут шефом, боссом, королем или шерифом. Подобные фигуры-модели являются результатом проекции бессознательного: они либо проявляют себя непосредственно в сновидениях, либо проецируются на внешние объекты. Они захватывают воображение маленького человечка и влияют на формирование его эго. Зная об этом, матери прибегают к соответствующему приему. Например, ведя ребенка к зубному врачу, мать говорит ему: «Представь себе, что ты — шеф полиции. Разве может такой человек плакать, когда ему выдирают зуб?» Такие слова укрепляют эго малыша и помогают ему сдержать слезы. Похожий метод постоянно используется и в процессе обучения. Уловка состоит в следующем: если ученик ведет себя плохо, а вы знаете, что он восхищается старшеклассником по имени Альберт, нужно ему сказать, что Альберт бы так не сделал; и он тотчас же приложит все усилия, чтобы исправиться.

Вышеуказанный психологический процесс является типичным и показывает, как в молодом человеке постепенно формируется эго-комилекс, т. е. центральная область его сознания. Если рассмотреть этот процесс более внимательно, использовав данные сновидений, то можно

прийти к выводу, что он ведет свое происхождение из Самости, т. е. именно Самость и формирует эго. В графическом виде можно изобразить следующим образом: сначала обозначим непознанное психическое содержание (totality) человека, представляя его в виде сферы, а не круга, тогда в верхней части сферы может быть расположена область сознания, внутри которой все является для меня осознанным, а центр — это эго-комплекс. То же, что посредством цепи ассоциаций с ним не связано, остается для меня бессознательным. Еще до того как появилась сознательная сфера, центр саморегуляции (Самость) формирует эго-комплекс с помощью эмоциональных и некоторых других процессов. (Самость рассматривается нами в данном случае как некая целостность и регулирующий центр всей личности, который, видимо, должен присутствовать с самого начала жизни.) Изучая символические изображения эго-комплекса и Самости, можно обнаружить, что они во многом схожи: эго является зеркальным отражением Самости. Например, известно, что Самость выражает себя в конструкции мандалы и что эго имеет также четырехчастное членение. Центр Самости формирует эго-комплекс, который впоследствии является отражением этого первоначального центра. Поэтому эго, как нам известно, часто впадает в иллюзию, что именно оно является центром личности. И большинство людей, которые никогда не проходили через процедуру психоанализа, естественным образом верят в то, что Я есть Я; опираясь на свою эмоциональную убежденность, они уверены, что их Я является целостным. Эта иллюзия возникает из-за того, что эго формируется на основе целостного центра. Но в детстве человек переживает трагедию отделения; например, изгнание из рая или же первый шок от осознания несовершенства, от того, что совершенство было потеряно навсегда. Такие трагедии отражают тот момент,

когда эго начинает превращаться в некую сущность, отделенную от Самости. Затем оно укрепляется в качестве самостоятельно существующего фактора, и интуитивная связь с центром частично теряется.

Необходимо отметить, что эго начинает функционировать должным образом только тогда, когда достигает определенного уровня адаптации по отношению к психике ь целом. Другими словами, оно Функционирует лучше, если сохраняется некоторая гибкость во взаимодействии: эго не становится чем-то окаменелым и неизменным, а по-прежнему подвергается воздействиям Самости, например, через сновидения, настроения и т. п., а следовательно, может успешно адаптироваться к психологической системе в целом. Таким образом, эго было задумано природой не как центр управления всей психологической системой, а как необходимый инструмент, который функционирует лучше, если не сопротивляется, а подчиняется основным инстинктивным побуждениям, исходящим от целостности.

Представьте себе, например, как в ситуации опасности ваш инстинкт подсказывает, что нужно убегать. Вовсе не требуется, чтобы сознательное эго сказало вам об этом. Если за вами гонится разъяренный бык, то нет никакой необходимости в том, чтобы советоваться с эго; лучше довериться своим ногам, которые знают, что нужно делать в такой ситуации. Но если одновременно с ногами работает и эго, то, спасаясь бегством, вы вместе с этим будете искать место, где лучше спрятаться, или забор, через который можно перескочить. Следовательно, ситуация, когда ваши инстинкты и эго функционируют в полном соответствии друг с другом, более благоприятна. С другой стороны, если вы принадлежите к тем «философам», которые, прежде чем убежать, размышляют, а стоит ли это делать, тогда ваше эго блокирует инстинктивное побуждение:

оно становится автономным, антиинстинктивным и превращается в деструктивную помеху. Такую картину можно наблюдать на примере невроза. Невроз в связи с этим можно определить как состояние, когда нарушается гармония между эго-образованием и личностью в целом; в то время как функционирование эго в соответствии с целостностью более высокого порядка только усиливает его, что является доказательством врожденной целесообразности базисного инстинктивного принципа организации.

Однако, когда эго сопротивляется инстинктам, это также бывает и полезным. Вспомним, например, арктических леммингов (пеструшек, грызунов семейства полевок.— Прим. рус. пер.). Инстинкт заставляет их совершать миграции в другие страны, где можно будет найти себе пропитание. И вот, движимые инстинктивным побуждением, они собираются в огромные стаи и отправляются в далекий путь. Иногда, при неудачном стечении обстоятельств, во время миграции они встречают на пути реку или море: продолжая свой путь, они заходят прямо в воду и гибнут тысячами. Вероятно, вы и раньше слышали эту историю, которая по сей день является очень трудным вопросом для зоологов. Она может служить примером неразумности приспособительного механизма некоторых естественных инстинктов. Конрад Лоренц (Konrad Lorenz) в своих лекциях приводит множество подобных случаев. Приведу лишь один из этих поучительных примеров: у некоторых птиц, с целью привлечения партнера во время брачного периода, вырастает на груди огромный красный мешок, придающий силу их пению. Причем этот мешок такой тяже-тщй что птица с ним не может летать, и тогда она становится легкой добычей для охотников. Таким образом, мы видим, что подобное изобретение природы — это не слишком хорошее приспособление. Чтобы нравиться самке, красивый красный хвост или красный зад, как у ба-

буина, был бы гораздо лучше, поскольку не мешал бы улететь. Поэтому не все образования (patterns), возникшие под влиянием инстинкта, обязательно позитивны. Представим, что лемминг мог бы задаться вопросом, зачем же он так поступает и, поняв, что не хочет утонуть в море, смог бы вернуться назад, что было бы для него полезнее. Может быть, именно поэтому в качестве эксперимента природа изобрела для нас такой новый инструмент, как эго. Мы представляем собой новый эксперимент в природе: люди, обладая дополнительным инструментом для регулирования инстинктивных побуждений, живут теперь, руководствуясь не только поведенческими паттернами (инстинктивными моделями поведения), но обладают таким странным дополнением, которое известно как эго.

Как нам представляется, идеальная ситуация возникает, когда эго, обладая определенной гибкостью, подчиняется центральной регуляции психики. Но когда оно становится жестким и превращается в некое автономное образование и действует в соответствии со своими собственными причинами, то часто приводит к образованию невротической личности. Это может быть характерно не только для отдельного индивида, но и для группы людей; и тогда мы говорим о коллективных неврозах или психозах. Целые группы людей могут быть втянуты в подобную ситуацию расщепления, в результате чего они отклоняются от своих основных инстинктивных паттернов, а отсюда недалеко и до беды. Поэтому в сказках о героях почти всегда в экспозиции присутствует описание бедственной ситуации: например, земля кругом высохла, так как жабы перекрыли источник с водой жизни; или же темные вражеские силы пришли с севера, захватили всех женщин, и земля перестала давать потомство. О каких несчастьях бы ни шла речь в этих сказках, задача героя всегда заключается в исправлении создавшегося положения. Приведем

другой пример: Дракон требует, чтобы ему были принесены в жертву все девушки королевства. Скоро все жители страны оделись в траур, и вот уже последняя девушка, принцесса, должна быть отдана дракону. И тут в сказке всегда появляется герой.

Таким образом, герой — это тот, кто восстанавливает здоровую и доступную осознанию ситуацию. Именно его эго возвращает все к нормальному и здоровому функционированию в сложившемся положении, когда эго всех остальных членов рода или племени дает отклонение от своего инстинктивного базисного паттерна целостности. Следовательно, можно сказать, что герой — это архетипическая фигура, которая является моделью эго, функционирующего в соответствии с Самостью. Так как данная модель — продукт бессознательного, она демонстрирует, что правильно функционирующее эго должно действовать в соответствии с требованиями Самости. Поэтому, до некоторой степени образ героя можно рассматривать и как образ Самости, поскольку он является выражением того, что необходимо Самости, инструментом для достижения этого. Следовательно, герой также воплощает исцеляющую направленность Самости. Таким образом, для героя характерна странная двойственность. Причину этого можно понять, если воспринимать ситуацию с точки зрения чувства. Когда вы слушаете миф о герое, то невольно идентифицируете себя с ним, проникаетесь его настроениями. Представим себе племя эскимосов, которое находится на грани голодной смерти. Охота на оленей не принесла удачи, и первобытные люди, легко смирившись с создавшейся ситуацией, умирают от упадка духа еще до того, как это становится неизбежным с физической или с психологической точек зрения. Но затем приходит рассказчик и повествует об одном человеке, который спас свое голодающее племя, вступив в контакт с духами, и т.

д. Такая история возвращает людям веру, давая им эмоциональную поддержку. Их эго перенимает героическую, мужественную и полную надежд установку (аттитьюд), что спасает положение в целом, на коллективном уровне. Следовательно, в сложных жизненных ситуациях подобные истории о героях совершенно необходимы. Миф о герое, повторенный вновь, помогает выжить, так как дает то, ради чего стоит жить.

Когда вы рассказываете волшебные сказки детям, они тут же наивно идентифицируют себя с тем, что в ней происходит. Например, слушая сказку о маленьком гадком утенке, все дети с комплексом неполноценности надеются, что и они когда-нибудь превратятся в принца. Сказка действует в точности со своим назначением: она дает воодушевляющий и жизнеутверждающий пример для подражания, который на бессознательном уровне напоминает человеку о неограниченных жизненных возможностях.

У австралийских аборигенов существует прекрасный обычай. Когда рис плохо растет, то женщины племени выходят на поля и, сидя на корточках, рассказывают ему миф о происхождении риса. Тогда рис как бы заново узнает о своем предназначении и начинает расти, как ему и положено. Этот обычай, вероятно, является проекцией нашей собственной ситуации. Слушая такие мифы, мы как бы заново обретаем смысл жизни, и это меняет наше отношение к действительности, а иногда и наше физиологическое состояние.

Если интерпретировать фигуру героя с такой точки зрения, то становится понятным, почему Дурень в нашей сказке также является героем. Он воплощает в себе новую установку сознания, способную взаимодействовать с женским элементом (ведь именно Дурень приводит принцессу-жабу), в то время как король выражает собой доминанту коллективной сознательной установки (аттитьюда),

утратившую связь с реальным ходом жизни, а в особенности с ее женским началом и принципом эроса. Характерно, что героя называют глупым и невезучим. Однако если вы присмотритесь к его поведению более внимательно, то поймете, что Дурень действует наивно и непосредственно, принимая все таким, как есть. Вспомним: два старших брат никак не могут смириться с происходящим. Каждый раз, когда младший побеждает в соревновании, они считают это незаслуженным и требуют от короля назначить другое испытание. Дурень же каждый раз делает то, что ему говорят. Нужно жениться на лягушке — хорошо, хотя это не очень приятно, но ничего не поделаешь. Видимо, именно на это качество и делается акцент в нашей сказке.

К интерпретации таких историй нужно подходить так же, как и к снам: для начала нужно выяснить, какую ситуацию в сознании человека компенсирует данный миф. Очевидно, что истории подобного рода компенсируют осознанную установку общества, в котором доминируют патриархальные нормы и обязанности. Такое общество управляется с помощью жестких, консервативных принципов, благодаря чему оно утрачивает способность к непосредственной и иррациональной адаптации в новой ситуации. И не случайно сказки о герое-дурачке статистически чаще встречаются в «белом» обществе. Это происходит потому, что белые люди, обладая слишком развитым сознанием, потеряли былую гибкость и разучились принимать жизнь такой, как она есть. Поэтому такие сказки имеют для них особое значение. Кроме того, у нас довольно много сказок, в которых главный герой отличается откровенной ленью: он сидит на печи, почесывается, а все само падает к нему с неба. Истории такого типа также служат для компенсации соответствующей коллективной установки, в которой слишком большое значение придается деятельности как таковой. Поэтому сказки о

ленивом герое рассказываются с таким удовольствием, ведь они обладают целительным эффектом. Вернемся к нашей сказке, в которой король не знает, кому же он должен оставить свое королевство. Далее король отступает от своего, вероятно, обычного поведения и решение данного вопроса оставляет на волю судьбы. Такое поведение не является общим, а более характерно для старого короля. Но существуют и другие выходы из создавшейся ситуации. В одной сказке король узнает о том, кто получит королевство, из сна (или с помощью предсказания), после чего делает все, что только от него зависит, чтобы уничтожить возможного наследника. Примером сказки такого типа может служить сказка братьев Гримм «Черт с тремя золотыми волосами», а также множество подобных. Иногда в начале сказки король предоставляет шанс своим предполагаемым преемникам. Но как только оказывается, что избранный кандидат не соответствует его планам, то он начинает отчаянно сопротивляться.

Некоторые невротичные люди, у которых эго-аттитьюд расходится с их психологической природой в целом, несмотря на это включаются в процесс психоанализа без сопротивления, так как хотят узнать, что их ждет. И если в их сновидениях появляется нечто новое, то оно воспринимается и принимается ими без особого сопротивления. Для таких пациентов «преемственность короны» (замена одной установки эго на другую) не является проблемой. Однако бывают и другие люди, которые подробно описывают свои симптомы, но когда вы, обратившись к их сновидениям, попытаетесь сделать предположение относительно того, в чем заключается их проблема, то они тут же возьмут вас за горло и до хрипоты будут доказывать, что проблема может быть в чем угодно, только не в этом. Они совершенно уверены в том, что с этим у них все в порядке. И свою точку зрения они никогда не изменят. В данном

случае перед нами такой тип эго-образования, который «затвердевает» до такой степени, что любая возможность обновления полностью отвергается.

Я часто говорю таким пациентам, что они напоминают мне человека, имеющего определенную установку, который пришел к врачу и просит его вылечить, но при этом ни в коем случае не брать анализа мочи, так как это очень личное. И многие люди именно так и поступают: они идут на прием к психоаналитику, но наиболее важную информацию держат в кармане, так как другим об этом знать не положено. В таком поведении явно просматривается образ старого короля (в индивиде — это центр сознания), который всеми силами сопротивляется обновлению.

То же мы можем обнаружить и в коллективной ситуации. Общество может поначалу яростно сопротивляться какой-нибудь, например религиозной, реформе, а затем неожиданно ее принять. Классическим примером может служить двенадцать предложений, написанных св. Фомой Аквинским, великим учителем Католической церкви, которые были осуждены на Соборе в 1320 году. Таким образом, мы видим, что то, что поначалу отрицалось из-за существовавшей в то время коллективной предвзятости, позже было признано как не противоречащее доминирующей установке. Это вполне приложимо и по отношению к политическим и религиозным гонениям, к давлению прессы и преследованиям в сфере бизнеса и т. д. Такое положение вещей существует и в наши дни, и так будет всегда во всех социальных структурах во всем мире. Существует своеобразная фобия, когда страх перед новым возникает из-за того, что новое уже само по себе пугает. Это типично для поведения старого короля, что может повлечь за собой потерю доверия и привести к настоящей трагедии. В нашей же сказке показано, что из данной ситуации существует и позитивный выход: она показывает

нам, что существует возможность обновления без всяких кризисов и трагедий. Это достаточно «спокойная» по своему характеру сказка, а поэтому и не особенно захватывающая, но в ней присутствует все, что характерно для волшебных сказок, а следовательно, есть все необходимое для анализа.

Теперь перейдем непосредственно к ритуалу с тремя перышками. Этот распространенный обычай ничем не отличается от простого подбрасывания монеты. В случае, когда сознание не может принять решение на рациональной основе, в качестве указания может быть использован некоторый вероятностный выбор. В том, какой стороной упала монета или куда подул ветер, может быть усмотрен многозначительный намек. Такое решение важно уже само по себе, так как оно олицетворяет первый шаг на пути отказа от эго-детерминации и собственной сознательной аргументации. Отсюда можно сделать вывод, что наш старый король, таким образом, доказал, что он не так уж плох, поскольку после его смерти королевство должно перейти к одному из сыновей, а к кому именно — в решении этого вопроса он полагается на волю Всевышнего. Это соответствует сюжетному развитию сказки в целом, которое не слишком драматично и не перерастает в конфликт.

Продолжим рассматривать символическое значение данного мотива в нашей сказке. В мифологии перья обычно отождествляются с тем, что похоже на птицу, ведь они принадлежат именно ей. В соответствии с принципом pars pro toto (часть вместо целого), присущим магическому образу мышления, перо обозначает птицу, а птицы обычно олицетворяют собой психические сущности интуитивного и ментального характера. Например, душа человека покидает тело в виде птицы. Во многих средневековых историях можно найти этому подтверждение. А в некото-

рых деревнях Верхнего Уэльса в каждом доме до сих пор в спальне родителей есть маленькое окошко, которое называют «окно для души» (soul-window), которое открывают только тогда, когда кто-то умирает, чтобы его душа могла через него улететь. Идея заключается в том, что душа (порхающее существо), словно птица, покидает свою клетку. В «Одиссее» Гермес собрал души врагов Улисса, которые, щебеча словно птицы (греч. thrizein), следовали за ним и хлопали крыльями, как у летучих мышей. В подземном мире, куда отправился друг Гильгамеша Энкиду, умершие сидят там в одежде из птичьих перьев. Таким образом, птицы являются воплощением почти бестелесной сущности, а также отождествляются и с дыханием, так как обитают в воздухе, а следовательно, и с человеческой душой. Особенно у северных и южных американских индейцев это представление встречается особенно часто. Они убеждены, что приклеивание на некоторый предмет перьев птицы делает его психически реальным. В Северной Америке живет даже целое племя, в котором слово «перо» используется как суффикс для обозначения того, что существует только психологически, а не в объективной реальности. Например, когда произносят «лиса-перо», «стрела-перо» или «дерево-перо», то добавление слова «перо» указывает на то, что ни лиса, ни стрела, ни дерево в физической (объективной) реальности не существуют, но присутствуют только в психической реальности. Когда североамериканские индейцы или эскимосы отправляли приглашение для другого племени на религиозный праздник, то в руках посланников всегда были палки с перьями, что делало их неприкосновенными. Их нельзя было убивать, так как они несли духовное послание. Прикрепляя к себе перья, первобытные люди хотели этим подчеркнуть, что являются существами, обладающими психикой и имеющими связь с духом.

Перо очень легкое, поэтому его подхватывает даже небольшое дуновение ветра. Другими словами, оно очень чувствительно к так называемым душевным порывам, которые трудно увидеть и почувствовать. В большинстве религий, а также в мифологии, духовную силу обычно олицетворяет ветер (именно поэтому мы используем само слово «вдохновение»). В день Святой Троицы Святой Дух наполняет дом подобно ветру; приход души и появление приведений почти всегда сопровождается легкими дуновениями или порывами ветра. Слово spiritus (душа, дух) связано со словом spirare (дышать, дуть). В Книге Бытия Дух Бога (Ruach Jahweh) предается размышлениям над гладью воды. Поэтому можно сказать, что такой неощутимый ветер, чье направление можно обнаружить, только подбросив в воздух перо, является едва заметной, почти непостижимой психический тенденцией — целеполагающей в психологическом потоке жизни.

То же происходит, когда человек приходит на прием к психоаналитику. Он рассказывает о своих проблемах, на что аналитик отвечает, что он пока понимает не более самого пациента и еще не может в этом разобраться, но можно посмотреть, что об этом говорят сновидения. Необходимо внимательно их изучить, пытаясь обнаружить, на что же указывает ход событий, который развернут в самых последних сновидениях. Согласно юнгианской точке зрения, им присущ не только причинный, но и целеполагающий аспект, а следовательно, необходимо понять, на что будет направлено либидо. Мы «бросаем перышко на ветер» и смотрим, куда же оно полетит. Затем мы предлагаем пойти именно этим путем, поскольку наличие некоторой тенденции указывает в этом направлении.

В нашей сказке король именно так и поступает: он демонстрирует вполне гибкий стиль поведения, обращаясь за советом к сверхъестественным силам. Одно перо поле-

тело на восток, другое — на запад, а перо Дурня опустилось на землю прямо перед ним. В других, более забавных вариантах оно приземлилось прямо перед ним на бурый камень, на что Дурень произносит: «Ладно, значит я могу никуда не ходить», но затем он все же находит свой путь, который в точности соответствует его характеру. Действительно, очень часто мы ищем решение наших проблем бог знает где, а не видим того, что оно находится прямо у нас под носом. Мы постоянно задираем нос, нам не хватает смирения посмотреть себе под ноги. В связи с этим Юнг часто рассказывал прекрасную историю о раввине, который, когда его спрашивали ученики о том, почему в Ветхом Завете приводится так много примеров богоявления, тогда как ныне такое уже не встречается, отвечал: «Потому что сейчас нет людей, достаточно смиренных для того, чтобы испытывать глубокое благоговение». А так как Дурень простодушен и наивен, то его отношение к жизни такое же наивное и простое. Он следует тому, что находится перед ним на земле, буквально под самым его носом — вот, собственно, и все. С первых строк нашей сказки мы знаем, что недостающим элементом является женское начало, поэтому то, что Дурень находит его именно под землей,— совершенно естественно. В этом проявляет себя внутренняя логика сказки.

Глава 5
ПРОДОЛЖЕНИЕ СКАЗКИ «ТРИ ПЕРЫШКА»

Хотя мы уже частично амплифицировали мотив трех перышек, однако еще не перешли ко второму этапу в рассмотрении его психологического значения. Вообще говоря, перья олицетворяют мысли или фантазии; они замещают —pars pro toto — самих птиц; а ветер — это известный символ вдохновения глубин бессознательного. Таким образом, значение данного мотива состоит в том, что человек позволяет своим мыслям и фантазиям свободно блуждать, следуя воздействиям, которые идут из глубин бессознательного. Если, стоя на перекрестке нескольких дорог, вы не знаете, какую из них выбрать, то вполне можете прибегнуть к такому ритуалу. В этом случае, вместо того чтобы принимать решение с точки зрения эго, вы ждете интуитивной догадки со стороны бессознательного, позволяя ему «высказаться» по этому вопросу. Это может быть расценено как компенсация по отношению к доминирующей в обществе ситуации, когда связь с иррациональным женским началом потеряна. Если конкретный человек или общество в целом (цивилизация) теряют данную связь, обычно это предполагает наличие слишком рациональной и в большей степени, чем следует, упорядоченной и организованной установки. А вместе с женским началом возвращаются чувства, фантазии и иррациональность. Поэтому в нашей сказке старый король, вместо того чтобы самому указать каждому сыну, куда он должен идти, делает первый шаг навстречу возможному обновлению, позволяя решить этот вопрос ветру. Перо

Дурня падает на землю прямо перед ним, и в этом месте он обнаруживает потайную Дверь, а за ней ступени, ведущие в самую глубь матери-земли. В параллельном варианте сказки из Гессена царевна-лягушка говорит ему, что герой должен «sich versenken», т. е. погрузиться в воду. В сказках особое внимание всегда придается именно движению вниз.

Когда мы имеем дело с потайной дверью и ступенями, которые ведут под землю, то это совсем не то же самое, как если бы перед нами была просто естественная расселина в земле. В данном случае имеются следы, которые оставлены другими людьми: возможно, когда-то на этом месте стояло здание, а может быть, здесь был подвал замка, наземная часть которого исчезла много лет назад, или же тайное убежище, построенное во времена предшествующей цивилизации. Очень часто, когда человек во сне спускается под землю или погружается в водные глубины, то этому дают поверхностную интерпретацию заключая, что это подразумевает сошествие в преисподнюю (descensus ad inferos), т. е. спуск в подземный мир, в глубины бессознательного. Но необходимо провести различие: является ли это обращением к первозданной природе бессознательного, или мы имеем дело со следами предшествующих цивилизаций. В последнем случае следует учитывать то, что когда-то эти элементы были осознаваемы, но затем вновь погрузились в бессознательное. Чтобы лучше понять, как это происходит, представьте себе замок, который разрушился, но под его руинами сохранились подвалы в качестве того, что осталось от прежнего образа жизни.

Если интерпретировать вышесказанное с психологической точки зрения, то это означает, что бессознательное включает в себя не только нашу инстинктивную животную природу, но и традиции прошлого, которые отчасти оказывают влияние на его формирование. Поэтому неред-

ко в процессе психоаналитической процедуры элементы, принадлежащие прошлому более ранних цивилизаций, появляются снова. Так, еврей может ничуть не интересоваться своим культурным прошлым, но в его сновидениях будут появляться кабаллистические мотивы. Однажды у меня был пациент-индус, который получил образование и вырос в Америке и который вполне осознанно не проявлял ни малейшего интереса к своей культуре. Несмотря на это, его сны изобиловали индусскими божествами, по-прежнему живущими в его бессознательном. Часто люди ошибочно считают, что Юнг пытался заставить своих пациентов вернуться к их культурному прошлому, что, например, он настаивал на том, чтобы евреи снова вернулись к своему ортодоксальному символизму, а индусы — молились Шиве. Но это не совсем так. В таком деле не может быть и речи о «должен» или «обязан»: вопрос заключается в том, стремятся ли и нуждаются ли стать осознанными психические содержания в бессознательном данного человека или нет.

Вернемся снова к нашей сказке. Так же могло произойти, что женский элемент (который до этого времени был осознаваем) снова «провалился» в бессознательное? Языческие религии германского или кельтского происхождения раньше включали в себя множество культовых обрядов, посвященных матери-земле и другим богиням, воплощавшим силы природы. Затем односторонняя патриархальная надстройка христианской цивилизации постепенно подавила данный элемент. Поэтому если мы хотим снова воссоединиться с женским началом, то необходимо (по крайней мере, в Европе) найти следы прошлой цивилизации, в которой оно было гораздо более осознанным. В Средние века, когда существовал культ Девы Марии и оказывалось почитание трубадурам, осознание анимы было более полным, чем позднее. Начиная с 16 века в на-

шей части света усиливается подавление женского начала и культа Эроса. Мы не знаем точного времени, когда происходят события в нашей сказке, но все указывает на то, что в начальной ситуации женский элемент не был достаточно осознаваем, хотя очевидно, что так было не всегда. А следовательно, существует возможность вернуться к тому времени, когда женский элемент был более осознан. Дурень может спуститься под землю, ступая осторожно, шаг за шагом, не спотыкаясь и не блуждая в темноте. (В варианте, записанном в Тессене, ступени прикрыты круглой крышкой с кольцом, какие бывают на уличных люках, что косвенно указывает не только на символ анимы, но и на Самость.)

Спустившись вниз, Дурень видит дверь и стучит в нее, на что в ответ слышит странное стихотворение:

Девушка зеленая,
Ножка ты сушеная,
Костяной ноги собачка,
Погляди-ка поскорей
Кто стоит там у дверей?

Этот короткий стишок чем-то похож на детскую считалку не совсем понятным сочетанием слов, как это бывает в сновидении. И вот, когда дверь открылась, Дурень увидел огромную жабу, а вокруг нее много маленьких жабок. Он сказал ей, что ему нужен красивый ковер, который тут же был извлечен ими из большого ларца.

В первую очередь попытаемся амплифицировать содержание стихотворения, а также разгадать символическое значение жабы. Часто в разных вариантах этой сказки вместо жабы появляется лягушка, поэтому на нее также необходимо обратить особое внимание. Вообще говоря, лягушка в мифологии чаще всего обозначает мужской элемент, в то время как жаба — женский. В некоторых

европейских сказках главным героем является принц-лягушка; также она является мужским символом и в африканских и малайских сказках. Жаба же, практически во всех цивилизациях, ассоциируется именно с женским началом. Например, в Китае считается, что трехногая жаба живет на Луне, где вместе с зайцем занята приготовлением эликсира жизни. В соответствии с традициями даосизма считается, что ее выловили из «источника истины» и что в качестве духа-покровителя она вместе с зайцем готовит чудодейственные таблетки, которые лечат людей и продлевают им жизнь. В европейской культуре жаба всегда ассоциируется с матерью-землей, особое внимание уделяется ее способности помогать при родах. Жабу считали и продолжают считать до сих пор символом матки. В католических странах существовал такой обычай: если вы получили с помощью святого исцеление больной ноги, руки или любой другой части тела, то необходимо было сделать ее слепок из воска и подвесить его в той церкви, где вы обращались к святому с этой просьбой, в знак исполнения обета (ex voto). Поэтому, когда у женщин возникали какие-то проблемы с деторождением или какое-то заболевание матки, они не лепили из воска uterus (матку), но взамен подвешивали в церкви восковую жабу. В Баварии во многих церквах и часовнях статуя Девы Марии окружена такими жабами, сделанными из воска, так как она принимает на себя функцию греческой богини Артемиды Илифин (Artemis Eileithyia). Эта богиня была олицетворением образа матери, которая помогает женщине вынашивать ребенка и рожать без осложнений. Аналогия между образами жабы и матки еще раз указывает на то, что жаба является олицетворением материнской утробы, женского начала. И именно матери не хватает королевскому семейству в нашей сказке.

В сказке большая жаба, сидящая в центре, может считаться матерью остальных маленьких жабок, окружающих ее. Главный герой женится не на ней, а выбирает одну из маленьких жабок, которая затем превращается в прекрасную принцессу. Это также служит подтверждением нашей гипотезы о том, что большая жаба олицетворяет материнскую фигуру, и из ее окружения Дурень получает свою аниму, которая, как мы знаем, в мужской психологии является производной от образа матери. Здесь в центре действительно находится богиня, которая выступает как мать-земля.

Гораздо труднее понять значение слова «shrivel» (ссыхаться). а немецком языке, в первоисточнике, слово «hutzel» чаще сего ассоциируется с пожилым возрастом, древностью, чем-то, что длится течение долгого времени. Можно предположить, что это является косвенным указанием на то, что богиня-мать была исключена из сферы сознания и игнорировалась, отчего и стала высохшей и сморщенной, подобно лежалому яблоку.

Теперь перейдем к слову «нога» (Bein), которое я склонна интерпретировать скорее как кость, а не как ногу, поскольку в Германии, Австрии и Швейцарии широко распространен ритуал любовного приворота, имеющий непосредственное отношение к вышесказанному. В соответствии с ним, сначала необходимо взять жабу или лягушку и бросить живьем в муравейник. После чего лучше уйти и заткнуть уши, чтобы не слышать, как жаба или лягушка будет кричать, так как она выкрикивает проклятия в ваш адрес. Когда муравьи съедят ее до самых костей, нужно взять одну из косточек лапы жабы и сохранить ее. И когда вы потихоньку дотронетесь этой костью до спины женщины, но так, чтобы она этого даже не почувствовала, она обязательно влюбится в вас. Таким образом, мы видим, что и жабы и лягушки широко использовались в

колдовстве и магии для приготовления напитка Афродиты и амулетов. Особое внимание в фольклоре уделяется и тому, что жаба в природе ядовита. Действительно, когда вы прикасаетесь к ней, она выделяет особую жидкость, которая, хотя и не представляет опасности для людей, может вызвать экзему или раздражение на коже. Животные же поменьше могут даже погибнуть от этих выделений. Однако в фольклоре подобный факт сильно преувеличивается, и жаба считается ведьмовским животным: приготовление практически любого зелья не обходилось без использования в нем размолотых в порошок лапок и кожи лягушки.

Суммируя все вышесказанное, мы можем сказать, что жаба олицетворяет богиню, отождествленную с матерью-землей, которая обладает властью над жизнью и смертью: она может либо дать жизнь, либо отнять, действуя в соответствии с принципом любви. Таким образом, у жабы есть все элементы, отсутствующие в осознаваемой структуре нашей сказки. Зеленый цвет лягушки — это цвет произрастания и самой природы. В третьей строке стихотворения говорится о Hutzclbein›s Hundchen — костяной ноге собачки. Здесь мы имеем Дело со странной ассоциативной связью с маленькой собачкой. Ее значение проясняется, если обратиться к собранию параллельных вариантов сказки Вольте-Поливки (Bolte-Polivka). Можно обнаружить, что во многих вариантах сказки, особенно французских, спасенная принцесса поначалу предстает в виде маленькой собачки, но не жабы. В этом случае мы сталкиваемся, по-видимому, с чередованием мотивов или их смешением, так как на месте жабы в других вариантах появляется не только маленькая белая собачка, но иногда мышь или кошка. Когда заколдованная принцесса превращена в собачку, то в таком виде она гораздо ближе к человеческой сфере, чем будучи лягушкой. Ею также будут

пренебрегать и низведут до неосознаваемого уровня, но не так низко и не до такой степени, как в случае се превращения в жабу или лягушку. Другими словами, можно сказать, что Дурень находит недостающий женский элемент, но не в образе человека, а в образе холоднокровного (жаба) или теплокровного (собака) животного.

То, что в данном варианте сказки большая жаба окружена кольцом из маленьких жабок, означает, что наряду с женским началом она воплощает (констеллирует) и символ целостности.

Теперь можно приступить к рассмотрению символического значения ковра. В европейской культуре ковер был не известен до тех пор, пока не были установлены более тесные связи с Востоком. Арабские кочевники, которые и до сих пор славятся своим умением ткать прекрасные ковры, считают, что они символизируют неразрывную связь с землей. Ковры являются непременным элементом их жилищ, так как помогают избежать чувства отсутствия почвы под ногами. Куда бы кочевники ни переезжали, в первую очередь на новом месте они стелят ковер со священным узором, после чего уже разбивают над ним шатер. Для них ковер — основа, на которой возводится все остальное, как для нас основа — родная земля; а кроме того, он защищает кочевников от недоброго влияния чужой земли.

Известно, что все теплокровные животные, включая и человека, питают чувство необыкновенно сильной привязанности к своей территории. Большинство из них обладает соответствующим инстинктом, который заставляет их иметь и охранять свою территорию. Известно, что животные всегда возвращаются на свою территорию. Например, в ходе одного эксперимента были предприняты попытки увезти мышей далеко от их дома, но они всегда возвращались обратно несмотря на все трудности и

опасности. Мышь пытается захватить новую территорию, отвоевав ее у других сородичей, лишь в том случае, когда шансы выживания на старом месте равны нулю. На своей территории животное быстро ориентируется в любой ситуации, например, когда за ним кто-то гонится, оно может тут же спрятаться, в то время как на чужой и не известной ему местности, заметив тень ястреба, мышь должна осмотреться кругом, чтобы найти подходящее место, куда спрятаться, теряя при этом драгоценные для своего спасения секунды. Генрих Гедигер (Heinrich Hediger), профессор зоологии в Цюрихском университете, пошел в этом вопросе еще дальше и попытался обосновать тот факт, что территориальный инстинкт v животных изначально происходит от привязанности к матери. Он выдвигает гипотезу, что первичной территорией для любого молодого животного становится тело его матери: в нем оно растет и развивается. Ярким доказательством этого могут быть кенгуру. Позже данный инстинкт меняет свою направленность и переносится с материнского тела на новую территорию. Например, известно, что для пойманного и подвергаемого транспортировке животного домом становится его клетка. И если его без подготовки пересадить в другой вольер, то оно может даже умереть. Поэтому животное помещают в новый вольер вместе с его старой клеткой, чтобы оно постепенно привыкло к новому месту (после чего старую клетку можно и убрать). Таким образом, чувство естественной привязанности к материнской утробе постепенно меняет свой объект и переносится на новую территорию.

Вышесказанное справедливо и для человека. Например, если пожилого человека оторвать от его корней или заставить покинуть привычное место жительства, то он может умереть. Многие до последнего цепляются за свою территорию, и если вы когда-нибудь обращали внимание

на свои сны во время переезда, то тогда вам известно, какой беспорядок был произведен этим в вашей психике. Особенно страдают от потери собственной территории женщины. Именно поэтому Юнг как-то заметил, что сочувствует американским женщинам, так как для них переезд с одного места на другое становится обычным делом. Мужчины переносят это гораздо легче, так как жажда странствий присуща им в гораздо большей степени, а для женщин смена места жительства связана с большими трудностями. Для людей, как и для животных, своя территория связана с образом матери. Некоторые кочевые племена, живущие на севере Африки, считают, что ковер символизирует связь с родной «материнской» землей. И хотя почти каж-ДУ›ю ночь они переезжают с места на место, ковер — как некая символическая их собственная территория — всегда с ними.

В наши дни мусульмане, как и евреи, могут даже не изображать своего Бога, поскольку узоры на их коврах имеют в основном абстрактный характер, обладая символическим значением. Часто это геометрические мотивы, изображающие газель, верблюда, райское древо жизни, светильник и т. п. До сих пор еще ткачи могут вам рассказать, что один узор — это лампа, а другой — газель, ставшие трансформированными в данный узор. Очень многие элементы в восточных ковровых орнаментах имеют отношение к религиозным представлениям: например, лампа символизирует озарение благодаря мудрости Аллаха, газель олицетворяет душу человека, страждущую в поисках Бога. Таким образом, на Востоке ковер — это не только символ матери-земли, но и внутренняя основа жизни в целом. Может быть, именно поэтому образ ковра очень часто встречается и в снах современных людей. В качестве еще одного примера можно привести строки из «Фауста»:

So schaff ich am sausenden Webstuhl der Zeit
Und wirke der Gottheit lebendigcs Kleid.
Где времени кинув сквозную канву,
Живую одежду я тку божеству.*

Мне кажется, что Гете позаимствовал эту тему из мифа ферекидов о творении (Pherekydes creation myth), в котором говорится о земле как об огромном льняном холсте с вытканными на нем узорами, расстеленом вокруг мирового дуба.

Из этих амплификации видно, что тканое льняное полотно или узорчатый ковер часто используются для обозначения комплексных символических паттернов, а также таинственных предначертаний судьбы. Другими словами, они олицетворяют наш собственный жизненный паттерн, который нам не известен, пока мы живем, но к осознанию которого мы идем на протяжении всей нашей жизни. Обычно мы строим свою жизнь посредством собственных эго-решений и только в старости, оглянувшись назад, понимаем, что жизнь, как и любая целостная вещь, образует свой индивидуальный паттерн. Те, кто хоть немного подвергают себя самоанализу, узнают об этом значительно раньше. Они уверены в том, что все предустановлено, что они являются ведомыми и что в жизни существует некое тайное провидение, которое стоит за всеми преходящими действиями решениями человека. И в самом деле, мы обращаемся к нашим снам к нашему бессознательному за тем, чтобы узнать больше о нашем собственном предназначении (жизненном паттерне), чтобы допускать меньше ошибок, следуя велениям судьбы, а не препятствовать ей. Благодаря своей целенаправленности индивидуальный жизненный паттерн, который дает человеку ощущение

* Цит. по: И.В.Гете. М., Собрание сочинений в 10-ти томах, Т.2, 1976, С.25.

значимости, очень часто имеет своим символом именно ковер. Ковры вообще, а в особенности восточные, обладают сложными и запутанными узорами, или паттернами, как сны, в которых вы ощущаете, что жизнь идет то вверх, то вниз, то в одну сторону, то в другую — таким образом изменяясь. И только посмотрев со стороны, с некоторой, обеспечивающей объективность дистанции, можно понять, что в них присутствует целостный паттерн.

Следовательно, вовсе не случайно то, что при королевском дворе нет хорошего ковра, ибо это согласуется с общим ходом сюжетного развития и вызвано потерей связи с женским началом, а также необходимостью заново обрести жизненный паттерн.

Таким образом, сказка указывает на то, что изобретательность бессознательного и тайный промысел судьбы, вплетенные в жизнь человека, неизмеримо более разумны, чем его сознание, более проницательны и превосходят все то, что человек мог бы предположить. Именно это таинственное и неизвестное нечто, присутствующее в нашей психике, является создателем наших сновидений, раз за разом поражая своей гениальностью. Оно собирает вместе все наши дневные впечатления, например прочитанное нами вечером в газетах или наши детские воспоминания, и создает из этого причудливую смесь. Поэтому, только разгадав значение сна, вы сможете понять всю гениальность и проницательность его композиции. Каждую ночь этот «ткач ковров» наших сновидений принимается за работу внутри нас, создавая фантастически изощренные паттерны, которые настолько хитроумны, что, к сожалению, понять их значение не удается даже после многочасовых попыток. Видимо, люди слишком глупы и неуклюжи, чтобы осознать гениальность бессознательного, создающего наши сны. Но все же мы в состоянии понять, что «ковер» наших снов

соткан гораздо тоньше и искусней, чем это Доступно кому-либо из людей.

Как и следовало ожидать, результаты первого испытания не удовлетворили ни короля, ни старших братьев. Следующим заданием было — найти самое красивое кольцо. Снова был повторен ритуал с тремя перьями. Старшие братья принесли обычный железный обод от колеса, вытащив из него гвозди, так как были слишком ленивы, чтобы искать что-либо получше. Дурень же принес прекрасное золотое кольцо, сверкающее бриллиантами и драгоценными камнями, которое ему дала жаба в подземелье. Кольцо, как любой другой круглый предмет, является лишь одним из многих символов Самости. Но так как в сказке присутствует несколько подобных символов, следовательно, необходимо уточнить, какую же специфическую функцию Самости подчеркивает в данном контексте именно кольцо. Известно, что как центральный регулирующий фактор бессознательной психики Самость имеет множество различных функциональных аспектов. Кольцо поддерживает равновесие, как в случае с символической фигурой героя, или помогает выстраивать эго-аттитьюд в соответствии с требованиями Самости. Например, мяч как символ Самости в большей степени будет отражать ее способность к самопроизвольному движению. С точки зрения людей, обладавших первобытным мышлением, мяч являлся необычным и удивительным предметом, который может катиться сам по себе. Они не придавали значения тому, что для этого необходим первоначальный толчок, заставляющий мяч двигаться, а считали, что мяч способен передвигаться благодаря собственному внутреннему импульсу, преодолевая все превратности и преграды материального мира на своем пути. Подтверждением этого может служить открытый Юнгом феномен, имеющий отношение к бессознательной сфере психики, а

именно: бессознательное обладает способностью создавать движение, порождаемое изнутри себя. Бессознательное — это система, которая реагирует не только на уже существующие внешние воздействия, но и на внутренние, которая способна создавать нечто новое без всякой видимой причины. Оно обладает способностью к самопроизвольному движению, которая во многих философских и религиозных системах приписывается только Богу как первоисточнику всего сущего.

Похожей способностью обладает и человеческая психика. Например, в течение долгого времени вы заняты психоанализом одного и того же человека; его сновидения указывают на вполне обычные жизненные проблемы, и пациент чувствует себя хорошо; но вдруг во сне он видит нечто необычное, совсем не похожее на все предыдущее. Новая креативная идея возникает неожиданным и необъяснимым образом, так, словно психика решает «подкинуть» нам что-то новое, что имело бы исцеляющий эффект для человека. Символ руга или шар, прежде всего, обозначают именно это. (Напомним что шары, мячи или катящиеся яблоки часто заменяют перья нашей сказке.) Поэтому часто сказочный герой идет к таинственной цели, следуя за катящимся яблоком или шаром. Другими словами, он движется к скрытой цели, опираясь на спонтанные проявления психического. (Я так подробно остановилась на амплификации символа шара, чтобы показать его существенное отличие от кольца и еще раз подчеркнуть, что недостаточно говорить просто о «символе Самости», но следует учитывать особую функцию каждого такого символа самости.)

Кольцо обладает двумя основными функциями (помимо своей круглой формы, которая создает образ Самости), символизируя либо взаимосвязь (соединения), либо узы (оковы). Например, обручальное кольцо может

олицетворять как единение с партнером, так и брачные оковы: поэтому некоторые люди, отправляясь в путешествие, снимают кольцо и кладут его в карман! Таким образом, все зависит от отношения человека к данному символу. Надевая женщине кольцо, мужчина, вне зависимости от того, осознает он это или нет, выражает свое желание соединиться с ней на сверхперсональном уровне, а не завязать просто мимолетный любовный роман. Он хочет этим подчеркнуть, что связь устанавливается навсегда, так как кольцо символизирует соединение через Самость, а не только через эго. Например, в католической религии брак — это таинство, а не просто союз двух эго, решивших создать, как говорил Юнг, «маленькое финансовое сообщество для воспитания детей». Если же брак есть нечто большее, тогда необходимо признать, что в нем заключено и нечто сверхличное или, говоря религиозным языком, нечто божественное; слово «навсегда» имеет здесь более глубокий смысл и означает, что в данном случае речь идет не просто о влюбленности или расчете, которые могли объединять людей до этого. Повторю еще раз, что кольцо символизирует вечный союз через Самость. По всей видимости, брак заключается ради поддержания процесса индивидуации. Подтверждение этому можно найти в ходе анализа разнообразных семейных проблем или наблюдения за человеком в последние дни перед свадьбой. Брак позволяет взглянуть на каждодневные проблемы совершенно с другой точки зрения, он формирует по отношению к ним новую установку. Но как бы то ни было,— это судьба, помогающая человеку достичь большего осознания, а не отказываться от брака при первой же трудности. Именно эта идея подчеркивается в символической форме с помощью обручального кольца, которое олицетворяет единение через Самость.

Вообще кольцо означает связь любого рода. Поэтому иногда оно может иметь и совершенно другое значение. Например, перед исполнением многих религиозных ритуалов сначала необходимо было снять с рук все кольца. Не выполнив этого условия, жрец в Древней Греции и Риме не мог приступить к отправлению любого из таинств. Суть данного действия заключается в том, что, прежде чем соединиться с Богом, он должен был освободиться от всех других связей (или уз). Чтобы священник мог стать полностью открытым для божественного воздействия, у него не должно быть никаких других обязательств. В этом случае связь, которую символизирует кольцо, является нежелательной (что очень часто встречается в мифологии), поскольку кольцо может соединять с тем, с чем не следовало бы, и обозначает рабскую зависимость от какого-то негативного фактора, например, такого как связь с дьяволом. Выражаясь на языке психологии, оно символизирует состояние околдованности и порабощенности каким-то бессознательным эмоциональным комплексом.

В процессе амплификации символического значения кольца, можно рассматривать не только кольца, надеваемые на руку, но и любые другие предметы кольцевидной формы. Например, круг ведьмы или обруч. Кольцо в этом более широком смысле имеет значение, для которого Юнг ввел в аналитическую психологию понятие теменоса (греч.— temenos) — сакрального пространства, отделенного проведенными или иначе отмеченным кругом. В Древней Греции теменосом называли небольшой участок священной земли, находящийся в лесу или на холме, на которую нельзя было ступать, не приняв некоторых мер предосторожности; это было место, где запрещалось убивать людей. Например, если преследуемый укрылся в теменосе, то, до тех пор пока он оттуда не выйдет, его нельзя было ни убить, ни взять в плен. Священное место

служило ему убежищем, так как человек в нем становился неприкосновенным (asulos). Теменос как место культового служения Богу является территорией, ему принадлежащей. Ведьмины круги имеют схожее значение, с их помощью часть земли отгораживается от всего остального, чтобы быть использованной в архетипических целях. Данное место имеет двойную охранительную функцию: оно защищает все, что находится внутри круга, и не впускает все остальное, находящееся снаружи, однако общее предпочтение отдается все же тому, что находится внутри. Это общее значение может проявляться в многообразных формах. Например, слово temencs происходит от temno, что значит «отрезать» (to cut). Следовательно, оно означает отделение от бессмысленной, профанной части жизни, указывая только на ту часть, которая отрезана и изолирована со специальной целью. Однако к нашей сказке, по моему мнению, все это не имеет никакого отношения, так как в ней мы имеем дело с кольцом, которое надевается на руку.

В сказке кольцо сделано из золота, которое в качестве самого пенного из драгоценных металлов планетарной системы приписывается Солнцу. Часто оно также ассоциируется с бессмертием и нетленностью. Действительно, золото очень долговечно, и долгое время оно было единственным известным металлом, который не разлагался, не менял своего цвета (т. е. не темнел и не покрывался зеленью) и не поддавался никакой коррозии. Сокровища из золота, спрятанные в земле и выкопанные через тысячи лет, оставались точно такими же, чем отличались от серебра, меди и железа. Другими словами, золото является принадлежащим вечности, трансцендентым элементом, который преодолевает эфемерное существование, оно вечно и священно, поэтому любой предмет, сделанный из него, приобретает принадлежность к вечности. Видимо,

поэтому обручальные кольца делают именно из золота, чтобы этим еще раз подчеркнуть, что брак заключается навсегда. Такое кольцо не будет подвержено негативному воздействию земли. А у драгоценных камней это выражено еще сильнее, поэтому они чаще всего символизируют собой психологические ценности.

Во второй раз старый король и старшие братья вновь не признали победу Дурня, поэтому было назначено третье испытание. На этот раз королевство должно было достаться тому, кто приведет домой самую красивую жену. Младший брат снова спустился в подземелье к жабе, но на этот раз ей не удается ему помочь так же легко, как раньше. Жаба говорит Дурню: «Самую красивую? Ой, что ты? Такой сейчас нет, но ты ее все-таки получишь!» На этот раз ситуация более сложная. Жаба дает ему желтую морковь, выдолбленную в форме кареты, в которую запряжено шесть мышей. Дурень выбирает одну из маленьких жабок и сажает ее в этот своеобразный экипаж. И как только она садится туда и карета трогается с места, она превращается в прекрасную принцессу. Таким образом, чтобы получить самую красивую женщину, требуется специальное средство передвижения, в котором до этого, как в случае с ковром и кольцо не было необходимости. Только сев в экипаж из моркови, который повез ее в королевский дворец, лягушка превратилась в прекрасную девушку.

В других вариантах сказки красивая девушка присутствует с самого начала. Вспомним вариант из Гессена: красавица прядет под землей, где ее и находит Дурень. В этом случае, наоборот, девушка превращается в лягушку, когда выходит наверх. Довольно странно, что иногда она является жабой или лягушкой под землей и превращается в прекрасную девушку, когда еще только поднимается оттуда наверх; тогда как в нашей сказке она обретает человеческий облик, когда оказывается уже на поверхности земли.

Существуют и иные варианты сказки, в которых она является красавицей и под землей, и на земле, но в обычном мире среди людей она превращается в лягушку и остается ей до тех пор, пока Дурень не прыгает с ней в пруд, после чего она вновь обретает человеческий облик. Такие вариации встречаются сравнительно часто, то есть под землей она уже имеет человеческий облик, но наверху появляется в виде лягушки, жабы или собачки. Поэтому остановимся более подробно на символическом значении данной ситуации. Мы уже пришли к заключению, исходя из наличия ступеней и человеческой постройки под землей, что прежде существовавший культ матери, или связь с материнским принципом, должен был быть интегрирован в сферу человеческого сознания, а затем подавлен и вытеснен как бы под землю. И наша сказка непосредственно связана с выведением наверх чего-то, что когда-то было осознано в человеческой сфере. Множество параллельных вариантов сказки, в которых прекрасная женщина сидит в подземелье и ждет своего освобождения, являются подтверждением нашей гипотезы.

Анима, которая олицетворяет для мужчины мир фантазии и отношение, которое устанавливается у него к бессознательному, тоже когда-то составляла одно целое с областью сознания и достигала человеческого уровня. Теперь же, вследствие неблагоприятных культурных обстоятельств ее снова исключили из этой области и низвели в бессознательное. Это объясняет, почему принцесса ждет своего спасителя, который выведет ее наружу, сидя в подземелье, а также проясняет и то, почему она появляется в виде лягушки. Наверху, при королевском дворе, где господствует установка сознания, анима может рассматриваться только как лягушка. Следовательно, в сознательной сфере преобладает такой аттитьюд, который олицетворяет зрительное отношение к феномену эроса; а анима

при этих обстоятельствах оказывается в глазах мужчины при королевском дворе просто лягушкой. Современный пример, который служит наглядной иллюстрацией такого подхода,— это теория Зигмунда Фрейда. В ней вся сущность эроса сведена к чисто биологической сексуальной функции. Все происходящее может быть объяснено с точки зрения рациональной теории с помощью выражения «не что иное, как». Например, для Фрейда было характерно недопонимание значения женского начала, поэтому он всегда интерпретировал его как сексуальное. С его точки зрения, даже готический собор представляет собой не что иное, как патологическое выражение «не получившего жизни» секса, что подтверждается его фаллическими башнями. Исходя из этого, анима вообще не имеет права на существование. Подобное отношение к аниме имеет место не только в теории Фрейда, но и, например, в случае насильственного подавления эротического принципа по политическим или иным причинам или же моральных предубеждений против него. Такой аттитьюд низводит аниму до уровня лягушки, вши или чего-нибудь столь же низменного. И тогда мужская анима становится такой же неразвитой, как и эротическая функция лягушки. Однако лягушке совсем не чуждо чувство привязанности. Например, ее можно приручить и научить брать корм с руки. Мужчина, имеющий аниму-лягушку, будет вести себя точно так же. Поэтому становится ясно, зачем в гессенском варианте сказки для восстановления человеческой природы анимы потребовались дополнительные действия. В нашей сказке все происходит совсем по-другому, а вернее, наоборот. Под землей анима предстает перед нами в виде жабы, нуждаясь в специальном экипаже из моркови, чтобы выйти наружу и превратиться в человека.

В русском варианте сказки о царевне-лягушке Дурень должен был привести и показать царю свою невесту. Он

беспокоится, что она появится перед всеми в виде лягушки, но она просит его поверить ей и ничего не бояться: когда он услышит раскаты грома, это будет означать, что его невеста надевает свадебное платье; когда сверкнет молния, он будет знать, что она закончила одеваться и едет во дворец. И вот, дрожа от страха, он ждет, когда же появится его невеста. И наконец царевна-лягушка, полностью преобразившись во время грозы в самую прекрасную женщину, прибывает в карете, запряженной шестеркой вороных коней.

Таким образом, в русском варианте сказки Дурень должен просто довериться своей невесте и быть готовым принять ее, даже если она появится перед всеми в смехотворном виде и нечеловеческом облике. В других вариантах данной сказки можно обнаружить смешение с мотивом принца-лягушки. В них лягушка (как и упомянутый принц) просит Дурня, чтобы он взял ее жить к себе домой, чтобы она ела из его тарелки и спала в его кровати и чтобы он обращался с ней, как с себе подобным существом, несмотря на все неприятности, которые это навлечет на героя. После этого она превращается в человека, поэтому можно сказать, что ее спасает доверие, признание и любовь. В нашей же сказке превращение вызвано не доверием, а каретой из моркови. Поэтому остановимся на символическом значении моркови более подробно. В «Словаре немецких суеверий» (Handworter-buch des Deutschen Aberglaubens) вы можете обнаружить, что морковь имеет фаллическое значение. В Бадене, например, считается, что, когда сажаешь в землю семена моркови, нужно приговаривать: «Я сажаю семена моркови, девочек и мальчиков; и дай Бог, чтобы их было столько, что если кто-то и украдет немного, то мы этого даже не заметим». Посадка моркови напрямую ассоциируется здесь с «посевом» мальчиков и девочек. В других странах приговарива-

ют: «Я посеял семена моркови для мальчиков и девочек», а затем продолжают сходным образом. Существует много других забавных намеков, связанных с посадкой моркови, но во всех упоминается тот факт, что морковь — это еда для самых бедных людей. Поэтому когда вы ее сажаете, то надо быть щедрым и повторять: «Я сажаю морковь не только для себя, но и для моих соседей тоже»,— тогда вы обязательно соберете большой урожай. Один человек как-то поскупился и сказал, что сажает морковь только для себя и для своей жены. И вот, когда пришло время собирать урожай, оказалось, что у него выросло только две морковки.

В моркови содержится много воды, видимо, поэтому в диалектах ее иногда называют — «помочись в кровать» (pissenlit).

Таким образом, морковь, как и большинство овощей, имеет эротическое и, в особенности, сексуальное значение. Тогда вы можете сказать, что экипаж, выносящий аниму наружу, символизирует секс и эротические фантазии, которые часто являются для мужчин способом проявления эротического начала в их сознании. Первоначально эрос получает выражение именно в сексуальных фантазиях.

Схожее значение могут иметь и мыши. Например, в Греции наряду с крысами они принадлежали богу солнца Аполлону, однако только его северной или зимней ипостаси, иными словами, имели тношение к темной стороне солнечного принципа. У нас в стране ни ассоциируются с образом дьявола, который считается повелителем всех крыс и мышей. Упоминание об этом можно встретить, например, в «Фаусте» Гете: «Повелитель крыс и мышей» («Der Herr Her Ratten und der Mause»). В «Словаре немецких суеверий» (Hand-worterbuch des Deutschen Aberglaubens) вы найдете, что мыши считаются животными, в которых

вселяются души. На нашем языке это означает, что часто мыши являются олицетворением бессознательной стороны личности человека. Вспомним, что если из тела человека вылетела птица, то значит душа его покинула. Иногда же душа покидает тело в виде мыши. В некоторых гимнах или ритуалах особо отмечается, что мышей нельзя обижать или причинять им вред, так как в них могут обитать бедные души. Один из самых знаменитых китайских поэтов, на мой взгляд, прекрасно описал в поэтической форме значение образа крысы в жизни человека (то же можно отнести и к образу мыши).

Rat in my brain,
I cannot sleep; day and night
You gnaw out of me my life.
I am slowly fading away,
Oh, rat in my brain,
Oh, my bad conscience.
Will you never give me peace
again?

Крыса в моем мозгу,
Я не могу уснуть; день и ночь
Ты гложешь меня.
Я медленно угасаю,
О, крыса в моем мозгу,
О, моя нечистая совесть.
Неужели ты никогда не дашь
мне покоя?

Мыши и крысы совсем не обязательно символизируют негативную сторону нашего сознания, однако поэт в данном стихотворении уподобляет их любой беспокоящей мысли, которая постоянно и вне зависимости от нашего желания гложет нас. Вероятно, всем знакомы бессонные ночи, когда что-то не дает вам покоя и любое, даже маленькое, препятствие становится непреодолимым; вы никак не можете уснуть, снова и снова перебирая собственные мысли. Это напоминает ситуацию, когда вас беспокоят мыши. Ужасные создания, они ночь напролет что-то грызут; вы стучите по стене, и ненадолго наступает затишье, но затем все начинается сначала. Если вам хоть раз в жизни довелось это испытать, тогда вы оцените аналогию между мышами и беспокойной мыслью — комплексом, который не Дает вам покоя. Таким образом, мышь

символизирует навязчивую ночную мысль или фантазию, которая никак не дает вам спокойно уснуть. Весьма часто мыши приписывается и эротическое значение. Например, когда карикатуры изображают женщину, которая, лишь только увидит мышь, сразу прыгает на стол, подобрав подол юбки. Поэтому последователи Фрейда обычно интерпретируют мышь как сексуальную фантазию. Но это верно лишь в том случае, когда навязчивой идеей является именно секс, а не что-то другое, постоянно гнетущее сознание человека. Подведем итог всему вышесказанному; фигуру анимы выносит на свет экипаж из моркови (которая символизирует собой секс), запряженный мышами (которые олицетворяют ночные тревоги и непроизвольные фантазии), а следовательно, их можно рассматривать как подструктуру анимы.

И когда Дурень соединяет воедино экипаж и молодую жабку, она сразу же превращается в прекрасную девушку. В действительности это может означать следующее. Чтобы дать аниме возможность выйти на свет, мужчине необходимо запастись мужеством, терпением и настойчивостью. Он должен постараться принять и понять свои ночные эротические фантазии, осознать, в чем заключается их суть и не препятствовать их развитию, фиксируя подробности (что допускает дальнейшую амплификацию), и тогда его анима целиком «выходит на свет». Чисто машинально он должен каждый раз задавать себе вопрос: «А что я здесь делаю?», и тогда в процессе развития сексуальной фантазии, в котором часто возникает проблема анимы, выясняется, что анима много менее хладнокровна и бесчеловечна, чем он думал. Вместе с анимой возвращается и подавленное женское начало, а первым толчком для этого обычно служат либо сексуальные фантазии, либо одержимость иного рода, например любовь к стриптизу или настоятельная потребность смотреть в транспорте

на женские прелести. Надо попробовать позволить этим мыслям выйти наружу со всем тем, что они несут с собой. Только так мужчина сможет осознать собственную аниму впервые или в очередной раз, если какое-то время она была подавлена. Когда же данная взаимосвязь отрицается, то анима снова оказывается в подавленном состоянии. Но становясь неосознанной, она часто превращается в навязчивую фантазию, т. е. в мышь.

Однако даже третье испытание не убедило короля и старших братьев. Здесь мы подходим к классическому мотиву: очень часто в сказках события имеют трехступенчатое развитие, а затем следует финал. Мнение, что число три играет в волшебных сказках большую роль, широко распространено. Однако, если вы внимательно посчитаете, как это сделала я, то получится не три, а четыре. Например верно, что в нашей сказке мы имеем дело с тремя испытаниями (ковер, кольцо и девушка). Но затем, в финале, следует еще и прыжок через обруч. Если присмотреться, можно увидеть, что именно такой ритм характерен для большинства волшебных сказок. Сначала определенном ритме идут три сходным образом организованных действия, а затем — финальное. Например, потеряв своего возлюбленного, девушка должна найти его на краю земли: сначала она идет к солнцу (1), которое показывает ей дорогу к луне (2), а та, в свою очередь, направляет ее за советом к ветру (3); и только после этого она на четвертом этапе — наконец находит любимого (4). Или же герой отправляется к трем великанам или к трем отшельникам, то есть, он должен преодолеть обязательно три препятствия. Только все три обычно образуют отчетливо выраженное единство при последовательном объединении: первое, второе, третье идут с определенным схожим повторением, поэтому четвертое часто игнорируется. Это четвертое — не просто еще одна дополнительная число-

вая единица, поскольку не является вещью того же самого рода, но чем-то совершенно отличным. Это происходит так же, как при счете: один, два, три — бац! Только сосчитав — один, два, три, мы подходим к настоящей развязке (denouement), которая заключена в числе четыре и которая обычно является чем-то статичным: здесь больше нет постепенно подготавливающего, динамичного движения, а совсем наоборот, вес приходит к состоянию покоя.

В числовом символизме цифра 3 считается мужским числом, как и все нечетные числа. Три считается первым в ряду нечетных чисел, поскольку единица, благодаря своей уникальности, числом как бы не является. Таким образом, три — это первое мужское нечетное число, которое включает в себя также и динамику единицы. Подробнее об этом можно прочитать в работе Юнга, которая называется «Психологический подход к догмату Троицы» («Психология и религия: Запад и Восток», С. W. 11).[6] Основная идея состоит в том, что три чаще всего ассоциируется с непрекращающимся движением, а следовательно, и со временем, так как без движения нет и времени. Также известны три норны (Nornir — богиня судьбы в скандинавских мифах.— Прим. рус. пер.), олицетворяющие собой прошлое, настоящее и будущее. Божества, олицетворяющие время, по большей части входят в триаду. Три всегда заключает в себе символизм движения, так как для движения необходимо иметь два противоположных полюса и обмен энергией между ними. Например, положительный и отрицательный электрические полюса, а между ними ток, который выравнивает напряжение.

Часто в мифологии встречается, что основную фигуру сопровождают два помощника. Например, Митра и Дадофоры (Mithras and the Dadophores), Христос, распятый между двух воров, и т. д. В мифологии подобные триадные структуры указывают на полярность и общность: две

противоположности и некое центральное образование, которое, возникая между ними, их объединяет. Необходимо всегда различать группу, состоящую из трех элементов одного рода, и группу, в центре которой находится некая целостность, а две входящие в ее состав противоположности являют собой то, что заключено у нее внутри. Здесь мы имеем дело с неким дуализмом и связующим звеном, поэтому, чтобы не сбиться с истинного пути, надо помнить, что три всегда связано с движением и временем, с неумолимой однонаправленностью движения жизни. Поэтому часто в волшебных сказках сама история состоит из трех основных фаз, за которыми следуют в качестве заключительного четвертого этапа развязка (lysis) или катастрофа. Четвертую фазу нельзя сравнивать с тремя предыдущими, так как она ведет к чему-то совершенно новому.

Глава 6
ЗАКЛЮЧЕНИЕ СКАЗКИ «ТРИ ПЕРЫШКА»

Дурень привозит домой невесту, которая превратилась из жабы в прекрасную принцессу, лишь только села в экипаж из моркови. Они прибывают к королевскому двору, но старшие братья в очередной раз не согласны с решением отца и просят его о четвертом, последнем испытании. На потолке зала подвешен обруч, через который и должны перепрыгнуть все три невесты. Крестьянки, которых привели старшие братья, прыгнули, но упали, сломав себе руки и ноги. Невеста младшего брата, вероятно, благодаря своей прошлой жизни в лягушачьем обличье, перепрыгнула через обруч с удивительной легкостью. После этого какие-либо протесты были уже невозможны. Младший сын получил корону и правил долго и мудро.

В начале сказки мы встретились с кольцом в качестве символа объединения. В своем позитивном значении оно олицетворяет осознанное принятие обязательств по отношению к некоторой божественной силе, т. с. по отношению к Самости. Негативная же сторона заключается в чувстве околдованности, имеющем негативный подтекст, например, при попадании в сети собственного комплекса или в плен эмоций, становясь таким образом пойманным в «порочный круг».

Теперь, в заключительной части нашей сказки, мы имеем дело с совершенно другим мотивом — прыгания через кольцо (или обруч). Такой прыжок представляет собой двойное действие, так как нужно прыгнуть вверх и в то же время суметь попасть точно в центр обруча, чтобы

проскочить через него. В немецком фольклоре можно найти упоминание о старинном празднике весны, в ходе которого молодые мужчины, скача на коне, должны были попасть копьем в центр круга. С одной стороны, это был весенний ритуал, посвященный плодородию, а с другой — акробатическое испытание для молодых всадников.

Здесь также присутствует мотив попадания в центр круга в состязании, что приближает нас к значению прицеливания, когда оно направлено в центр мишени. Так же можно провести аналогию и с дзэн-буддистским искусством стрельбы из лука, на первый взгляд, весьма! отдаленную. Основная его идея заключается в том, что попадание; в центр достигается не таким способом, как на Западе, для которого; характерна экстравертность (то есть с помощью физических навыков и сознательной концентрации), а благодаря некой глубокой медитации, когда стрелок помещает себя сначала внутрь собственного центра (того, что мы называем Самостью), откуда он может поразить уже любую внешнюю цель. Именно таким образом дзен-буддистские стрелки могли легко поражать цель с закрытыми глазами и не целясь. В этом и заключалось их высшее мастерство. Существовал целый практический курс для освоения техники сосредоточения на своем внутреннем центре: чтобы стрелка не отвлекали посторонние мысли, амбиции и эго-импульсы.

Сейчас, насколько мне известно, не принято прыгать через горящие обручи, за исключением разве что цирка, где такие трюки до сих пор очень популярны. Обычно на арене через горящие обручи должны прыгать тигры и другие дикие животные, и чем экзотичнее животное, тем зрелищнее действо. Однако это мотив, к которому мы вернемся немного позже.

Попадание прямо в центр кольца не так уж сложно интерпретировать. В нем заключен секрет нахождения

внутреннего центра личности, как и в дзэн-буддистском искусстве стрельбы из лука, хотя это и представлено во внешнем символическом действии. Но вместе с тем существует еще одно затруднение. Прыгающий человек должен оторваться от земли — от реальности — и попасть в центр кольца, находясь в движении между небом и землей. Таким образом, принцесса (олицетворяющая собой аниму), прыгая сквозь кольцо, некоторое время парит между небом и землей; и в сказке особо подчеркивается, как легко и хорошо ей это удается. Крестьянские же девушки оказались такими неуклюжими и тяжелыми, как показало испытание, что не смогли пройти через него, не упав и не сломав себе ног, поскольку гравитационная сила земли оказалась для них слишком сильной и непреодолимой.

Здесь мы подходим к очень сложной проблеме, связанной с осознанием анимы. Те, кто вовсе не знаком с психологией, часто проецируют образ анимы на вполне реальную женщину, воспринимая его, таким образом, чисто внешне. А с психологической точки зрения, притягательная сила анимы — это не просто внешний фактор, оказывающий влияние на мужчину, а нечто находящееся внутри него самого Анима — это внутренний образ женского начала, представленный в виде некоего идеала, способствующего духовному росту. В связи с этим часто возникает и другая проблема. Эго способно породить псевдо-конфликт между внутренней и внешней сферами, рассуждая следующим образом: «Я не знаю, с чем имею дело: то ли анима находится внутри меня, то ли она имеет отношение к реальной женщине во внешнем мире. Должен ли я и в реальной жизни следовать очарованию анимы или же должен включить ее внутрь себя и воспринимать чисто символически?» Такие слова обычно имеют подтекст: «все это не что иное, как чистый символизм» («nothing-but-purely-symbolic»). А так как люди упорно не

хотят признавать существования психической реальности, то часто добавляют нечто вроде: «Неужели я должен просто мысленно осознать проблему, и все? Не могу ли я получить что-либо более конкретное и ощутимое также и во внешнем мире?» Здесь мы видим, как сознание с его экстравертированной склонностью оказалось втянуто в ложный конфликт между конкретно-внешним пониманием и внутренним — символическим, в результате чего оно искусственно разделило аниму на две части.

Такая ситуация возникает только в том случае, когда мужчина оказывается не в силах оторвать собственную аниму от земли. Его анима похожа на неуклюжих крестьянок из нашей сказки, она не может прыгать так, как это делала царевна-лягушка. Поэтому попадание в подобный конфликт указывает на то, что не хватает самих чувств. Это типичный конфликт, вызванный не преобладающим воздействием чувств, а мышлением, которое искусственно разделяет внутреннее и внешнее, эго и объект. Разгадка состоит в том, что в действительности мы имеем дело не с внешним инее внутренним, а непосредственно с психической реальностью, которая не является ни внешней, ни внутренней», но тем и другим одновременно. Именно анима должна быть осознана как реальность, существующая сама по себе. Если анима, так сказать, пришла со стороны, то она должна быть принята и осознана в этой психологической реальности. Задача заключается в том, чтобы не проводить грубого и искусственного Разграничения между двумя сферами. Анима—это единый феномен, феномен жизни. Она олицетворяет собой поток жизни в мужской психике. И мужчина должен следовать ее извилистыми путями, которые пролегают между внешним и внутренним.

Другой аспект вышеназванного псевдоконфликта находит выражение в следующем вопросе: «Должен ли я

испытывать духовную привязанность к своей аниме? Например, молиться Св. Деве вместо того, чтобы любоваться красотой женских ног и предаваться сексуальным наслаждениям?» Но не существует в жизни подобного различения! Поскольку возвышенное и обыденное составляют единое целое, то содержания бессознательного образуют единый ряд из тех проявлений, которые мы могли бы назвать духовными и инстинктивными. По существу, общность этих двух факторов обнаруживает себя в их архетипическом выражении, и только сознание отделяет их друг от друга. Если мужчина действительно научился вступать во взаимодействие со своей анимой, то псевдоконфликт исчезает; ибо тогда незамедлительно проявляет себя анима, он же, попав в ее мир, навсегда становится его пленником, отворачиваясь от того псевдоконфликта, который разрастается вокруг нее. Проще говоря, он будет постоянно пытаться следовать своим чувствам, своему Эросу, ничего другого не принимая во внимание, и таким образом балансировать как бы на острие ножа между кажущимися несовместимыми мирами. То, что д-р Юнг называет реальностью психики, обнаруживает сходство в необходимости выполнения подобных акробатических трюков, потому это нашему сознанию присуща извечная тяга к однозначным интерпретациям, а также стремление всегда формулировать некую программу или алгоритм вместо того, чтобы просто держаться золотой середины между противоположностями, следуя за потоком жизни. Во всем этом присутствует только одна приверженность (или постоянство) — преданность по отношению к внутреннему миру анимы, что получило прекрасное выражение в прыганий через обруч, когда анима парит в воздухе, между небом и землей, чтобы точно посередине перепрыгнуть через него.

Другим типичным конфликтом, связанным с анимой и вызванным бессознательным для того, чтобы заставить мужчину разобраться со своим эросом, является любовный треугольник. Если он оказывается вовлеченным в такой конфликт, то склонен рассуждать следующим образом: «Если я порву с другой женщиной, то предам свое чувство ради существующих условностей. Если я уйду от жены и детей к женщине, на которую проецируется моя анима, я поступлю совершенно безответственно, поддавшись порыву, который, как известно, дает скоро пройти. Я не могу сделать ни того, ни другого; однако безвыходная ситуация тоже не может продолжаться бесконечно». (Анима часто прибегает к подобному средству, создавая конфликт, когда хочет обмануть сознание мужчины.) Анимус жены говорит ему: «Ты должен принять какое-нибудь решение!» А анимус подружки, повисая в воздухе, заявляет: «Я не могу дольше так висеть!». Все они и все это вместе подталкивает мужчину к неверному решению.

И вновь единственное возможное решение в таком положении — это примирение с психической реальностью, причем анима, как правило, пытается поставить мужчину в ситуацию, из которой, казалось бы, нет выхода. Юнг считал, что ситуация, из которой нет выхода, или конфликт, не имеющий решения, являются классическим началом процесса индивидуации. Когда возникает такая ситуация, это значит, что бессознательному необходим неразрешимый конфликт для того, чтобы противопоставить его эго-сознанию и таким образом помочь человеку осознать: все, что он делает — это неправильно, что бы он ни решил, все будет неверно. Это подрывает превосходство эго, которое всегда действует так, как будто несет ответственность за все решения. В действительности, если мужчина решит: «Хорошо, теперь пускай все идет своим чередом, я буду тянуть время и увиливать и не буду принимать ника-

кого решения»,— то он снова поступит неверно, так как за этим просто ничего не последует. Но если его личность обладает достаточной нравственной зрелостью, чтобы до самых глубин прочувствовать создавшееся положение, то, поскольку с точки зрения сознания ситуация неразрешима, тогда и появляется Самость. На религиозном языке можно сказать, что безвыходная ситуация заставляет человека обратиться к Богу. А на психологическом языке значение данной ситуации, искусно созданной анимой, заключается в том, чтобы поставить его в такие условия, когда он окажется способен переживать Самость, будучи внутренне открыт вмешательству tertium quod non datur (третьего, которое не дано, т. е. влиянию чего-то неизвестного). Таким образом, как считал Юнг, анима — это проводник к пониманию Самости, хотя иногда делает этот путь достаточно болезненным. Вспомним, как Беатриче вела Данте в Рай, помня при этом, что он смог туда попасть, только пройдя через все круги Ада. Так и анима не берет человека за руку и не ведет его прямо в рай; сначала она бросает его в горячий котел, где он основательно поджаривается некоторое время.

В нашей сказке анима должна попасть прямо в центр, тогда как крестьянские девушки олицетворяют недифференцированный грубый атгатьюд, который слишком привязан к представлению о конкретной реальности, вследствие чего они и терпят неудачу. Они не смогли пройти это испытание, так как являются выражением слишком примитивного и недифференцированного чувственного атгитьюда.

В связи с этим я рекомендую вам ознакомиться с лекцией Юнга прочитанной им в 1939 году, которая называется «Символическая жизнь» («The Simbolic Life» см.: «Guild of Pastoral Psychology panphlets», № 80). В ней Юнг пытается объяснить, что же он понимает под символической жиз-

нью. Он говорит, что сейчас мы все оказались пойманными в сети рационализма и что наш рациональный взгляд на жизнь обязывает нас относиться ко всему разумно и обоснованно, а такая рассудительность исключает всякий символизм. Далее он показывает, насколько богаче жизнь у тех людей, которые по-прежнему связаны с «живым» символизмом религиозных форм. Юнг обнаружил, что можно снова найти путь к символизму, но не к давно утерянному, а к тому, что сохраняет свою жизненность и по сей день. Это можно сделать, обратившись к нашему бессознательному и сновидениям. Если вести наблюдение за своими снами длительное время, а затем подвергнуть их пристальному рассмотрению, то окажется, что бессознательное современного человека способно заново выстроить символическую жизнь. Однако это предполагает, что вы не будете подходить к своим снам с чисто интеллектуальной точки зрения, а будете действительно отводить им законное место в своей жизни. Тогда символическая жизнь может быть восстановлена, но уже не в форме коллективного ритуала, а в более индивидуально окрашенном виде. Это, в свою очередь, означает, что жизнь больше не связана лишь с рассудительностью эго и его решений, а связана с эго, которое вовлечено в поток психической жизни; и выражает себя в символической форме, требующей символического действия.

Мы должны понять, что же предлагает нам наша психика в качестве символической формы, в которой мы могли бы жить. Поэтому Юнг часто настаивал на том, что он сам делал в собственной жизни;; когда какой-нибудь символ в сновидении становится доминирующим,; то следует взять на себя труд воспроизвести его в виде картины (даже если вы и не умеете рисовать) или вырезать его из камня (даже если; вы и не скульптор), придав им форму реальности. Нельзя уйти от аналитика и забыть обо всем,

что говорилось в процессе анализа позволив эго организовать за вас остаток дня; необходимо в течение всего дня размышлять о символах из своих сновидений попытаться понять, как они хотят войти в вашу реальную жизнь. Именно это имел в виду Юнг, когда говорил о необходимости жить символической жизнью.

Анима же является проводником или даже самой сутью такого понимания символической жизни. Человек, не осознавший и не приспособившийся к собственной аниме, не может жить в соответствии со своим внутренним ритмом, так как об этом ему не расскажет ни его сознательное эго, ни его разум.

В одном из вариантов, записанном в другой части Германии, который я упомянула последним, не лягушка превращается в прекрасную девушку, которая появляется при дворе, а наоборот, девушка из подземелья превращается в лягушку, когда выходит наружу. Существует также и финальное испытание, а именно: лягушка выкрикивает «umschling mich» (обними меня) и «versenk dich» (опустись). Ver-senken — означает действие, связанное с опусканием чего-нибудь в воду или под землю. Но это также означает — «впасть в глубокую медитацию», особенно, когда говорится sich versenken. Такое выражение используется в мистическом языке. Как и следовало ожидать, оно означает погружение в собственные глубины — или пучину внутри себя.

Анима-лягушка произносит этот магический призыв, и Дурень его понимает. Он берет лягушку на руки и прыгает вместе с ней в пруд, и тотчас она превращается в прекрасную девушку, и они выходят из воды уже в качестве пары. Если воспринимать все это буквально, то можно сказать, что Дурень должен был последовать за своей невестой в ее царство, приняв таким образом ее образ жизни. Ведь лягушки постоянно прыгают в воду и с удовольствием

плавают в ней. И если он в обнимку с ней прыгнул в воду, то он принимает ее лягушачью жизнь. Можно сказать, что жених последовал за своей невестой не куда-нибудь, а в ее дом. И она превратилась в человека, так как он принял ее даже в обличье лягушки. Именно принятие ее как лягушки вместе с ее образом жизни символизирует прыжок во внутренний мир, погружение во внутреннюю реальность. Здесь мы снова подходим к тому, что главной задачей анимы является убедить рациональное сознание в необходимости принять символическую жизнь, погрузившись в нее без всяких возражений и критики, с чувством полного приятия, говоря: «Именем Господа, что бы ни случилось, я прыгну в нее и осознаю ее значение». Но для такого поступка требуются мужество и простодушность. Это значит пожертвовать интеллектуальным и рациональным аттитьюдом, а сделать это не просто. Для мужчин, по сравнению с женщинами, этот путь более сложен, так как идет против их сознательной тенденции, в особенности это относится к современным западным мужчинам.

Когда анима приобретает человеческий вид, это означает встречу противоположностей: мужчина идет к собственной аниме, и она поднимается ему навстречу. Всякий раз, когда напряжение между сознательной ситуацией и очень низким уровнем бессознательных содержаний слишком велико, любой шаг по отношению к одной стороне одновременно улучшает и другую. Очень часто во сне мужчина видит, как его анима появляется в образе, например, проститутки или чего-то в этом же роде. Ему кажется, что она опустилась слишком низко, и он не может с этим смириться, так как это идет вразрез с его нравственными принципами. Однако если преодолеть это упорное предубеждение и сделать великодушный шаг навстречу более низменной части своей личности и побуждений, то неожиданно происходит изменение, и анима поднимается

на более высокий уровень. Тем не менее, не следует говорить людям, что подобная жертва, принесенная смело и без какого-либо расчета, будет иметь меньшее значение. Если человек обладает достаточной смелостью и правдивостью, то чудо превращения действительно может произойти, и так называемая низшая часть личности, которая была опущена до такого положения благодаря высокомерию сознательного аттитьюда, снова поднимется на человеческий уровень.

Существует и третья версия нашей сказки, которая имеет краткое продолжение и иную форму перевоплощения; она также проливает новый свет на то, что я имею в виду, говоря о символической жизни. Эта русская версия нашей сказки носит название «Царевна-лягушка» (Die Marchen der Weltliteratur, vol. 5 — «Russian Fairy Tales»).

Жил-был царь с царицей. И было у них три сына, три молодца — подобных соколам. Созвал однажды царь сыновей и говорит им: «Дети мои, соколы мои, пришло время вам подумать о невестах». Царь приказал им взять свои серебряные луки и медные стрелы и пустить их в разные стороны. И перед чьей дверью стрела упадет — так и свататься. Две стрелы упали на двор к другим царям, где старшие братья нашли себе довольно сносных невест. А стрела Ивана-царевича попала в ближайшее болото, и там он обнаружил лягушку, которая держала стрелу. Попросил Иван-царевич отдать ему его стрелу, а лягушка в ответ: «Верну, но при одном условии, что ты женишься на мне». Возвратился он домой, очень опечаленный тем, что с ним случилось, и рассказал обо всем. Царь ему и говорит: «Что ж, знать, твоя судьба такова, но отступать уже нельзя, ты должен жениться на лягушке». И вот старший брат женился на царской дочери, средний — на дворянке, а младший — на лягушке-квакушке.

В этой сказке многое не похоже на нашу: при дворе чувствуется женское влияние, поэтому царь совсем не против женитьбы младшего сына на лягушке; здесь не чувствуется такого напряжения между мужским началом и женским, между приятием и неприятием образа жизни лягушки. Но Ивану-царевичу, конечно же, очень не повезло. Однажды царю захотелось посмотреть, какая из его невесток сможет выткать самое красивое полотенце. Идет Иван домой невесел, а лягушка прыгает за ним и говорит: «Не плачь, Иван-царевич, а ложись-ка ты лучше спать-почивать, к утру все будет готово». Пока он спал, скинула она свою лягушачью кожу, вышла во двор, стала звать да свистеть — появились перед ней три девушки и слуги и выткали полотенца. Когда утром Иван проснулся, его жена, снова в лягушачьей коже, подала ему эти полотенца. Он никогда в жизни не видел таких красивых полотенец, взял он их и отправился ко двору, где всех ими удивил. Затем последовало другое испытание: кто испечет самый лучший хлеб. И на этот раз все было приготовлено ночью, пока Иван спал. Затем царь отдает новый приказ, чтобы все три сына пришли к нему на пир со своими женами. Снова вернулся Иван-царевич домой невесел, а лягушка ему и говорит: «Не волнуйся, Иван, отправляйся на пир один. Когда начнется дождь, знай — это я умываюсь, когда сверкнет молния — это я надеваю свой праздничный наряд; а гром грянет — я уже в дороге». Пир начался, и жены старших братьев приехали на него красиво разодетыми. Иван сильно переживал. Вдруг начался ужасный стук-да-гром. Все смеялись над Иваном и спрашивали, где же его невеста. И вот, когда начался дождь, он и говорит: «Сейчас она умывается», а когда блеснула молния, сказал: «Теперь она надевает свое праздничное платье». Но сам он в это не верил и был в отчаянии, когда же грянул гром, он сказал: «Теперь она едет во дворец». В тот же момент во

двор въехала прекрасная карета, запряженная шестеркой лошадей, а из нее вышла самая прекрасная девушка — и была она такой красивой, что все смутились и замолчали.

За столом две старшие невестки заметили нечто необычное, поскольку прекрасная девушка остатки еды складывала себе в рукава. Им это показалось странным, но они решили, что, может быть, так принято, и сделали то же самое. Все кончили угощаться, заиграла музыка, и начались танцы. Бывшая лягушка-квакушка пошла танцевать с Иваном-царевичем и танцевала так легко и красиво, что казалось, будто она едва касается пола. Танцуя, она взмахнула правой рукой — и из ее рукава посыпались остатки еды, которые тут же превратились в прекрасный сад, посреди которого был столб. Вокруг него ходил кот: взберется наверх — песни поет, спустится вниз — сказки рассказывает. Продолжая танцевать, взмахнула она левой рукой — и появился удивительный сад с небольшой речкой, а на речке — лебеди. Все застыли от удивления, словно дети. Пошли плясать и две старшие невестки: взмахнули они правой рукой — кость выпала и ударила царя прямо по лбу; взмахнули левой рукой — и окатили его водой.

Иван смотрел в изумлении на свою жену и удивлялся, как из лягушки-квакушки могла появиться такая красивая девушка. Он пошел в комнату, где она спала, и увидел там лягушачью кожу. Он взял ее и бросил в огонь. Затем он вернулся на пир, и они продолжали веселиться до утра, после чего Иван-царевич с женой отправились домой.

Вернувшись домой его жена пошла в свою комнату, но никак не могла найти там свою лягушачью кожу. Наконец позвала она Ивана и спрашивает, не видел ли он ее одежды. Он ей и отвечает: «Я ее сжег». Тогда она ему говорит: «Ах, Иван-царевич, что же ты наделал? Если бы ты ее не сжег, я бы вечно твоею была. А теперь мы должны расстаться — может быть, навсегда». Она горько заплакала и

продолжала: «Прощай! Ищи меня в тридесятом царстве, в тридесятом государстве, где живет злая Баба Яга». Хлопнув в ладоши, она превратилась в кукушку и вылетела через окно.

Загоревал Иван-царевич. Затем взял он свой серебряный лук, положил в мешок хлеба, взял воды и отправился в дальний путь. И шел он много лет.

Древний старик, повстречавшийся Ивану по пути, дал ему клубок ниток, который будет указывать ему дорогу к Бабе Яге. Затем он пощадил медведя, рыбу, и птицу, оставив им жизнь. Он попадал в самые разные затруднения, но рыба, сокол и медведь помогали ему во всем. Добравшись до края света и очутившись в тридесятом царстве, он оказался на острове, на котором росло дерево, а внутри него — стеклянный дворец. Иван вошел во дворец, открыл железную дверь, но внутри никого не нашел. Затем он открыл серебряную дверь, но и в этой комнате никого не было. И тогда он открыл третью дверь, сделанную из чистого золота, и увидел, что за ней сидит его жена и прядет лен. На нее было жалко смотреть — такой горестный и измученный был у нее вид. Увидев Ивана, она бросилась ему на шею и сказала: «О мой любимый, как долго я тебя ждала! Ты подоспел вовремя. Если бы ты пришел немного позже, то никогда больше меня бы не увидел». И царевна заплакала от счастья. Они обнялись и поцеловались, хоть Иван-царевич и не знал, на каком свете он находится. И вот она снова обернулась кукушкой, взяла Ивана под крыло и полетела домой. Там она снова превратилась в прекрасную девушку и поведала мужу о том, что ее проклял отец и отправил на три года в услуженье к змею, но теперь она расплатилась сполна. И стали они жить счастливо и благодарить Бога за помощь.

В русской версии сказки вместо прыжка через обруч царевна, олицетворяющая аниму, благодаря волшебству

создает фантастические картины: она кладет в рукав остатки яств, которые затем превращает в прекрасный сад, где ходит кот, который поет песни и рассказывает сказки, а также создает лишь взмахом своей левой руки поистине райское место. Здесь более наглядно показано, что анима создает символические мир, так как она превращает обычную пищу, предназначенную для тела, в пищу духовную, используя искусство и мифологические сказки. Она воссоздает рай, некий архетипический мир фантазии. Ученый кот олицетворяет природный дух, который является создателем фольклорных песен и сказок. Мы можем видеть тесную связь между анимой и артистическими способностями мужчины, а также ее взаимосвязь с миром фантазии. Мужчина, который подавляет собственную аниму, одновременно подавляет и свое творческое воображение.

Создание в танце своеобразного мира фантазий — в некотором роде fata morgana — это мотив, схожий с прыганием через кольцо. Просто здесь мы имеем дело с другой стороной создания символической жизни, в которой необходимо следовать своим снам, фантазиям и другим импульсам, идущим от бессознательного; так как именно фантазия придает жизни ту яркость и свежесть красок, которую рациональный взгляд на вещи только разрушает. Фантазия — это не просто причудливый бред эго, она поднимается из самых глубин психики; она создает символические ситуации, которые придают жизни более глубокое значение и более полное воплощение. И снова два других действующих лица воспринимают это слишком конкретно. Так же как крестьянские девушки не смогли прыгнуть сквозь кольцо, а только сломали себе ноги, в данном варианте старшие невестки складывают остатки еды в рукава, подражая царевне-лягушке из-за собственного тщеславия, и, соответственно, тут же терпят неудачу.

Но на этом все не заканчивается: Иван совершает ошибку, когда сжигает лягушачью кожу своей жены. Это весьма распространенный мотив, который можно встретить совсем в другой связи во многих других сказках. Сначала анима предстает перед нами в животном обличье, например, как рыба или русалка, а еще чаще в образе птицы, после чего она превращается в человека. Обычно возлюбленный хранит ее бывшую шкуру животного или птичье оперение в одном из ящиков комода. У них рождаются дети, и все, кажется, идет хорошо, но к несчастью, однажды муж сильно обижает жену, обзывая ее русалкой, гусыней или тем, кем она была до этого; она бросается к своему старому одеянию, снова его надевает и исчезает. Дальше возможны два варианта завершения этой истории: либо муж отправляется в долгий путь, чтобы вновь ее найти, либо она исчезает навсегда, а муж умирает. На первый взгляд, может показаться, что было бы лучше, если бы муж сжег кожу, так как, найдя ее, жена в ней исчезает. Но все совсем наоборот. Он сжигает, считая, что так и надо; но это снова неверное решение! В других волшебных сказках — например в сказке братьев Гримм «Ганс — мой еж» — также присутствует мотив сожжения кожи животного. В этой сказке говорится о заколдованном принце, который был превращен в ежа; но после того как слуги невесты сожгли ежовую шкуру, он был спасен и благодарил всех за свое освобождение. Таким образом, совсем не обязательно, что сожжение кожи животного разрушительно само по себе; все зависит от контекста.

Мы никогда не узнаем из нашей сказки, почему то, что Иван сжег лягушачью кожу, заставило его жену улететь из дома. Можно только предположить, что из-за проклятия отца она должна была вернуться назад во тьму, чтобы искупать свои грехи, так как ход событий был нарушен, и наказание стало более суровым. Но это только наши

предположения — в сказке на этот счет не дается никаких объяснений. Волшебные сказки, в которых сожжение животной шкуры является позитивным мотивом, связаны с многочисленными ритуалами перевоплощения с помощью огня. В большинстве мифологических источников огонь обладает очищающим и преобразующим качеством, благодаря чему часто используется в религиозных обрядах. В алхимии, как буквально сказано в некоторых текстах, огонь использовался для «выжигания всего лишнего» («burn away all superfluities»), с тем чтобы осталось только неразрушимое ядро. Другими словами, сначала алхимики сжигали большую часть некоторой субстанции, разрушая то, что можно было разрушить. А то, что сохранилось в огне, рассматривалось как некий символ бессмертия — уцелевшее ядро, не поддавшееся разрушению. Таким образом, огонь обладает огромной силой преобразования. В некоторых гностических текстах огонь также называют и судьей, потому что он, если так можно сказать, «судит» о том, что должно быть разрушено, а что достойно того, чтобы выжить. Все вышесказанное в полной мере относится и к психологическому значению огня, в соответствии с которым он отвечает за интенсивность эмоциональных реакций и аффектов. Без накала страстей невозможно дальнейшее развитие и достижение более высокого уровня осознания; вспомним слова Господа: «Но как ты тепл, а не горяч и не холоден, то извергну тебя из уст Моих» (Отк. 3, 16). Если в процессе психоанализа человек остается спокойным и не страдает—если он не испытывает ни отчаяния, ни ненависти, ни противоречий, ни ярости, ни раздражения, ни чего-либо в этом духе — можно быть вполне уверенным, что не произошло почти никаких изменений, и вся процедура прошла впустую. Таким образом, огонь, даже в своем деструктивном аспекте (конфликты, ненависть, ревность или любой дру-

гой аффект) ускоряет зреющий процесс и действительно является «судьей», ибо именно он проясняет многие вещи. Люди, внутри которых горит огонь, попадают в неприятности, но, по крайней мере, они пробуют что-то сделать и страдают от безысходности. И чем больше этот огонь, тем больше опасность деструктивного влияния эмоциональных взрывов, всех видов нанесения вреда и проявлений злобы, но, с другой стороны, именно это поддерживает сам ход процесса. Если же огонь гаснет, все потеряно. Поэтому алхимики считали, что нельзя допускать, чтобы огонь затухал. Ленивый человек, позволивший своему огню погаснуть, просто терпит поражение. Такие пациенты лишь вскользь прикасаются к аналитической процедуре, но никогда не раскрываются в ней полностью. В них нет нужного огня, и поэтому ничего не происходит. Таким образом, огонь — это великий судия, который проводит различие между тем, что осквернено чем-то, и тем, что нетленно, между тем, что значимо, а что — нет. И поэтому в магических и религиозных ритуалах огонь считается священным, и ему приписывается способность преобразовывать вещи. Однако во многих мифах он изображается в виде великого разрушителя; иногда в них говорится о том, как огонь сжег весь мир. Если во сне вы увидели, что огонь сжег целый город или ваш дом, то, как правило, это означает, что какой-то уже обретший силу аффект вышел из-под контроля. Как только любая эмоция выходит из-под контроля человека, тут же появляется мотив несущего разрушение огня. Бывало ли так, что в состоянии аффекта вы совершали ужасные, непоправимые поступки? Писали ли вы когда-нибудь письма, о которых потом весьма сожалели? Или говорили что-нибудь, за что потом готовы были отрезать себе язык? Возможно, вы действительно совершали некоторые поступки под влиянием эмоций — и что-то уже нельзя исправить, что-то

разрушено навсегда, например, когда были порваны отношения с каким-то человеком. Последнее, но не менее важное — это объявление войны, которое часто делается в состоянии аффекта, и тогда разрушение получает распространение в мировом масштабе. Разрушительные аффекты, как известно на примере феномена толпы, очень заразительны. Один человек, потеряв контроль над собой и дав волю разрушительным эмоциям, может вовлечь в них множество людей: именно так возникают массовые вспышки ненависти, благодаря которым устраивают расстрелы или линчевание — а все из-за внезапно вспыхнувшего аффекта, который вырвался на свободы из-под контроля. Здесь мы имеем дело с пугающей разрушительной силой эмоциональной вспышки; ее можно обнаружить и в психотических констелляциях, где за фригидным внешним видом скрываются бурные эмоции. Вспышку часто рассматривают как большой пожар, уничтожающий все на своем пути; именно поэтому в состоянии возбуждения индивид становится настолько опасным как для себя, так и для окружающих, что его нужно изолировать. Сожжение лягушачьей кожи указывает на деструктивное воздействие огня, но необходимо также принять во внимание, что лягушка —это холоднокровное животное, живущее в воде, и поэтому влага ей жизненно необходима; а вода, как известно, является противоположностью огню. Возможно, в этом заключается еще одна причина, почему огонь оказывает на ее кожу настолько разрушительное воздействие: он лишает царевну связи с ее водной природой. Что же это значит с психологической точки зрения, если мужчина использует деструктивную силу огня по отношению к своей «влажной» созидающей аниме? В данном контексте, как и в реальной жизни, у анимы есть дар поэтической фантазии, она обладает способностью создавать символические формы жизни. Поэтому, когда герой

сжигает ее кожу, то это подразумевает слишком аналитическую, слишком импульсивную, слишком пылкую связь с творческой фантазией. Слишком энергично пытаясь вывести свои фантазии на уровень осознания, а также интерпретируя их немедленно и слишком поспешно, многие люди этим только разрушают свою тайную внутреннюю жизнь.

Созидание иногда нуждается в защите темноты или в незамеченности. Ярким примером такой естественной тенденции может служить, например, то, что многие художники и писатели не любят показывать собственные произведения (картины или романы), пока они не завершены. До этого момента они не выносят никаких, даже положительных, оценок. Пылкие эмоциональные реакции на произведение, восклицания типа «О, как это прекрасно!» могут полностью разрушить то невидимое движение фантазии, которое необходимо творцу. Он может представить свое творение на суд сознания, а также для эмоциональной оценки других людей только после его завершения. Таким образом, почувствовав, что внутри вас зародилась какая-то неосознанная фантазия, вы поступите мудро, если не будете пытаться интерпретировать ее сразу же. Не пытайтесь насильно вывести ее на уровень сознания, говоря, что знаете, в чем заключено ее значение. Пускай она просто живет внутри вас, оставьте ее в полутьме, пока не поймете, куда она вас ведет. Много позже, оглянувшись назад, вы удивитесь тому, что делали все это время, как нянчились со своей странной фантазией, которая привела вас затем к совершенно неожиданной цели. Например, в процессе рисования вам в голову пришла идея, что хорошо было бы добавить и то, и это, и вы подумали: «Я знаю, что все это значит!». Если это так, то отбросьте подобные мысли и позвольте себе просто уйти в работу, погружаясь в нее все более и более, тогда вза-

имосвязь символов во всем их разнообразии возникнет перед вами еще до того, как вы осознаете их сущность.

А следовательно, используя в процессе психоанализа метод активного воображения, я просто слушаю, и только по просьбе самого пациента, или если фантазия слишком разыгралась и ее надо прервать, а также если ее ход уже привел к какому-то заключению, можно проанализировать это тем же образом, что и сон. Гораздо лучше, правда, не прерывать данный процесс анализом, так как в этом случае к автору фантазий возвращается самосознание, и он уже имеет представление о том, что бы это могло значить, а это препятствует дальнейшей работе его фантазии.

Если неосознанная фантазия или иное бессознательное содержание отличаются особенным пылом, а также отягощены влиянием аффекта, тогда они могут прорваться в сознание, невзирая ни на какие преграды. Но бывают фантазии, которые больше похожи на туман, они приходят в течение дня в виде какой-то шаловливой мысли, например: отдыхая, вы прикуриваете сигарету, и неожиданно возникает странная фантазия, но не обладающая достаточным энергетическим зарядом. Если вы со всей горячностью отдадитесь таким мыслям, этим вы их только разрушите. На маленькие создания — вроде гномов или кого-то еще — не надо обращать внимания; просто позвольте им жизнь рядом с вами и не вмешивайтесь в их секретные дела. Наша царевна-лягушка в значительной степени относится к последней категории подобных созданий, потому что ученый кот воплощает собой ее духовное начало, ибо поет фольклорные песни и рассказывает сказки; и если воспринимать такой артистизм и веселость ее духовного начала слишком серьезно и с излишней аффектацией, то можно все разрушить. Вероятно, именно поэтому Иван совершает такую большую ошибку,

сжигая лягушачью кожу. Этим он только мешает настоящему освобождению анимы.

То, что он может снова ее найти где-то на краю света, часто встречается в волшебных сказках. Герой встречается со своей суженой, но из-за какой-то ошибки вновь ее теряет и должен отправиться в дальний путь за тридевять земель, за тридевять морей, чтобы ее найти. Такой двойной ритм напоминает о том, что в психоанализе называется первым очевидным успехом и возникает обычно в самом начале. Часто такое случается с людьми, которые долгое время находились в невротическом состоянии, потеряв связь с ходом жизни и лишившись надежды найти выход из создавшегося положения. Когда они впервые приходят к психоаналитику и чувствуют теплую поддержку другого человека (а также через сны — внезапный контакт с иррациональными возможностями) или у них появляются сны, которые указывают, что, даже если с точки зрения осознания жизнь выглядит безнадежной, позитивный выход есть: он заключен в иррациональной природе бессознательного. В таком случае, после первых часов психоаналитической процедуры, часто возникает удивительное облегчение, все тревожные симптомы исчезают, и человек испытывает чувство чудесного исцеления. Никогда не попадайтесь на это! .Ибо это верно лишь для пяти процентов от общего числа случаев. Для остальных же девяноста пяти процентов характерно следующее развитие событий: через некоторое время страдания и мучения возобновляются, а с ними возвращаются и все симптомы. Подобная «эйфория» в начале психоанализа возникает в том случае, когда сознательный невротический аттитьюд слишком отдалился от тенденций бессознательной жизни, и соединить их вместе совершенно невозможно. Когда вы соединяете их в первый раз, все вроде бы становится на

свои места; но затем обе противоположности снова расходятся, и все возвращается к старому. Настоящее выздоровление возможно лишь тогда, когда устанавливаются достаточно постоянные отношения между сознанием и бессознательным; когда они не подобны кратковременным вспышкам, а, наоборот, выступают как долговременные взаимоотношения. Чтобы добиться этого, необходимо много времени; только тогда вы можете быть уверены, что застрахованы от рецидивов. Тем не менее, этот первоначальный ошеломляющий успех — событие архетипическое.

Я часто задаю себе вопрос, почему бессознательное, или природа (называйте это, как хотите), играет с человеком такую злую шутку — сначала исцеляет, а затем снова бросает на произвол. Зачем махать вкусной сосиской перед носом собаки, а затем ее забирать? Ведь так поступать нехорошо. Однако в этом, по-видимому, заключено глубокое значение и конечная цель. Если человек не получит хотя бы приблизительного представления о том, как все будет, когда он вылечится, то ему может не хватить сил, чтобы пройти через все тернии аналитического процесса. И только память об этом быстро промелк-нувшем перед ним рае придаст ему сил, чтобы продолжать свой путь во тьме. Возможно, в этом заключается одна из причин того, почему в начале процесса бессознательное иногда предоставляет человеку удивительную возможность исцеления — когда все становится на свои места, и в жизни появляется счастье,— а потом ее отнимает. Этим оно как бы говорит: «Посмотри, что тебя ждет впереди, но прежде, чем ты получишь это, ты должен осознать и то и другое, и третье, и еще много всего». Я обнаружила это на практике, когда люди, испытавшие «эйфорию» от первых успехов, признавались мне, что теперь они поверили в исцеление, поскольку почув-

ствовали, избавившись на время от своих симптомов, что такая возможность действительно существует. И это придало им мужества справиться с создавшейся ситуацией. То же происходит и в нашей сказке: если бы Иван не увидел свою невесту в образе прекрасной девушки и между ними не возникло бы никаких отношений, то навряд ли бы он отправился за ней в тридесятое царство на самый край земли.

В сказке есть и еще один очень интересный мотив. Царевна-лягушка была проклята отцом за некий проступок. Нет уверенности в том, что она действительно совершила что-то дурное, возможно, это было грехом только в глазах ее отца. Тем не менее она сделала нечто, что его сильно разозлило, и он ее проклял; после чего она была вынуждена жить в лягушачьем обличье во власти змея, спасти откуда ее должен был Иван.

Такой мотив сложен для понимания с психологической точки зрения, так как применительно к сказке «Три перышка», которая была использована для анализа, мы предположили, что анима представлена в виде жабы, так как сознание потеряло связь со своим женским началом. В сознательной ситуации присутствовали только король, три его сына и отсутствовал какой-либо женский принцип, поэтому весь женский мир был угнетен и существовал в дегенеративной форме. В сказке о царевне-лягушке исходная ситуация совсем другая, так как у царя есть жена; а следовательно, в ситуации присутствует материанский принцип, и, таким образом, женское начало не утрачено сознанием, поэтому мы и не можем говорить о простом подавлении анимы. Но здесь возникает другая проблема: царевна-лягушка разозлила своего отца, о котором мы знаем совсем немного, и он ее проклял, обрекая пребывать в столь низменном состоянии. Приводимая ниже схема проясняет данную ситуацию:

Царь o– – – – –o Царица

ooo 3 сына

– – – – – – – – – – – – – – – – порог сознания

Нормальный процесс интеграции

Царевна-лягушка

Ее отец

Переход к бессознательному вследствии проклятия

В верхней части мы имеем пять действующих лиц вместо четырех, как это было представлено в сказке «Три перышка», следовательно, здесь изначально представлена совершенно другая структура. Можно отметить, что перед нами обыкновенная, сбалансированная семья; и хотя в ней есть некоторый перевес в сторону мужского начала, по сравнению с женским, все же нет недостатка в чем-либо жизненно важном. Ниже линии порога сознания помещены царевна-лягушка и ее отец.

Таким образом, ее отец, о котором упоминается только в конце нашей сказки, налагает на свою дочь проклятие, переносящее ее из области сознания в глубины бессознательного. Этим он изменяет естественное течение ее жизни, не давая ей возможности подняться до уровня сознания и интегрироваться. Мы не знаем, почему отец царевны-лягушки поступает с ней подобным образом, очевидно только, что он не хочет, чтобы его дочь на уровне сознания выходила замуж. Можно предположить, однако, что у него есть для этого свои веские причины. Может быть, он хочет сохранить ее для себя, ведь подобным образом поступают многие отцы. Точно мы этого не знаем, ибо очень трудно делать предположения относительно таких семейных неурядиц, происходящих на уровне бессознательного. (Если задуматься, то семейные конфликты на уровне бессознательного, вообще говоря, представляют

собой ужасное зрелище.) На языке психологии это означает, что внутри бессознательного один бессознательный архетипический комплекс воюет с другим. Основываясь на собственном опыте, могу сказать, что такой конфликт рикошетом возникает из-за нарушения равновесия между областью сознания и областью бессознательного. Можно предположить (хотя я могла бы привести и другие примеры, которые обнаруживают это более явно), что отец (помещенный в нижней части схемы) пребывает в напряженных конфликтных отношениях с царем (помещенным вверху схемы). Эти два отца находятся в состоянии войны, однако вместо того, чтобы напасть на царя, помещенный внизу отец забирает назад свою дочь.

Кто же такой отец царевны-лягушки? Кто является отцом анимы? В большинстве европейских сказок, в которых ощутимо влияние христианства, отцом анимы выступает дьявол. Но в европейских странах, где влияние христианства не так велико, он предстает перед нами в образе Бога (который являлся предшествующим по времени). Например, в германских странах отец анимы появляется в образе старика с характером Вотана; в еврейских преданиях он — старый бог пустыни или демон; в исламских волшебных сказках — это великий джин, который является языческим демоном доисламских времен. Таким образом, отец царевны-лягушки может служить олицетворением предшествовавшего образа Бога, который противоположен новому господствующему Бого-образу и вытеснен им. Новая управляющая доминанта сознания обычно накладывается на более старый образ того же рода, и часто между ними существует скрытая напряженность. Именно это является причиной того, что происходит с анимой.

Особое значение это имеет для практической жизни; например, часто мы видим, что анима мужчины является какой-то устаревшей. Нередко она связана с историче-

ским прошлым, и это объясняет, почему мужчины, такие смелые новаторы в сознательной жизни, склонные к любым изменениям и реформам, становятся сентиментальными консерваторами, как только подпадают под влияние настроения анимы. Они могут быть удивительно сентиментальными; например, совершенно безжалостный бизнесмен, который не задумываясь разоряет других людей, может распевать детские песенки под рождественской елкой, словно он не способен обидеть даже мухи. В это время его анима возвращается в традиционный мир детства. То же самое можно наблюдать и в сфере интимных отношений (эроса); например, когда существует вера в установленные порядки, которой придерживаются некоторые мужчины. В этом также видно влияние анимы. Именно благодаря подобным представлениям мужчины оказываются крепко привязанными к прошлому. Женщины, которые, как известно, более консервативны в сознательной жизни (считается, что они до сих пор мешали бы суп палочкой, если бы мужчины не изобрели ложку), часто обладают анимусом, взгляд которого направлен в будущее, и талантом, способствующим изменениям. Часто это проявляется в интересе женщин к разнообразным новым движениям. В Древней Греции культ Диониса в первую очередь был воспринят и почитался именно женщинами. И даже христианские общины поначалу держались на религиозном воодушевлении женщин, а не мужчин.

Когда старый Бого-образ привязывает аниму к прошлому, тогда, естественно, между новым сознательным аттитьюдом и более старым снова открывается, и из нее появляется анима. Таким образом, в сущности верно предположение братьев Гримм, что рассказывание сказок относится к языческому прошлому. В соответствии с русской версией, царевна-лягушка рассказывает сказки, и все же она никак не может подняться на уровень реальности,

где правит царь. Настоящий конфликт между фигурами двух отцов. С подобной ситуацией можно столкнуться, если существует некий конфликт в бессознательном: когда одно бессознательное содержание сталкивается с другим, которое, вместо того чтобы ответить ему, наносит удар совершенно другому, и таким образом осуществляется непрямое воздействие. Наглядной иллюстрацией этого может служить известная сказка, в которой хозяйка ругает кухарку, которая, в свою очередь, бьет на кухне служанку, а та пинает собаку, после чего она кусает кошку и т. д. Конфликт «передается» от одного к другому и каждый раз проявляет себя в совершенно иной сфере, так что вы уже и не знаете, в чем заключался подлинный. Вот почему следует всегда обращаться к параллельным вариантам и исходить из целостного контекста, с тем чтобы понять более глубокие связи. А они иногда открывают подлинные глубины, подобные тем, которые таит в себе затронутый нами вопрос об образе Бога.

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

Глава 7
ТЕНЬ, АНИМА И АНИМУС В ВОЛШЕБНЫХ СКАЗКАХ

Хотя почти все в волшебных сказках в конечном счете вращается вокруг символа Самости (или «упорядочивает» с его помощью), во многих из них также можно обнаружить мотивы, заставляющие нас вспомнить о таких понятиях Юнга, как тень, анимус и анима. В дальнейшем я дам интерпретацию образцов каждого из этих мотивов. Но прежде чем перейти к этому, нам еще раз необходимо осознать, что мы имеем дело не с личными, индивидуальными аспектами человеческой психики, а с лежащими в ее основании объективными безличными субструктурами.

Появление тени

Сама по себе фигура тени отчасти принадлежит личному бессознательному, отчасти — коллективному. В волшебных сказках может проявить себя только коллективный аспект, например тень героя. Эта фигура возникает в качестве героя-тени, более примитивного и инстинктивного, нежели сам герой, но вовсе не обязательно стоящего ниже него в нравственном отношении. В некоторых волшебных сказках герой (или героиня) не имеют спутника-тени, однако имеют в своем психическом облике как положительные, так и отрицательные черты, порой явно демонические. Следовательно, мы должны задать себе вопрос, какие психологические обстоятельства влияют на то, что образ героя расщепляется на светлую фигуру и зловещего компаньона. Подобное разделение часто имеет

место в сновидениях в тех случаях, когда сначала появляется не известная сновидцу фигура, и тогда наметившийся раскол указывает, что подступившее содержание только частично приемлемо для сознания.

Осознание чего-либо предполагает выбор, осуществляемый эго. Обычно только какой-нибудь один аспект бессознательного содержания можно осознать за раз, вследствие чего другие аспекты отвергаются сознанием. Поэтому тень героя являет собой тот аспект архетипа, который был отброшен коллективным сознанием.

Несмотря на то что фигура тени в волшебных сказках является архетипической, из характерного для нее поведения можно многое узнать об ассимиляции тени в личностной сфере. В качестве иллюстрации я возьму норвежскую сказку «Принц Кольцо». (В моем распоряжении имеется ее вариант под названием «Снати-Снати» — из составленного Аделиной Риттерхаус сборника народных сказок: «Die Neuislandischen Volksmarchen», Halle, 1902.) Будучи принадлежащей сфере коллективного, эта сказка тем не менее дает нам аналогии для понимания трудностей, связанных с интеграцией тени в индивидуальной сфере, и показывает, какие черты этого процесса являются типичными и всеобщими.

Принц Кольцо

Королевский сын, Ринг (Ring — «Кольцо» — Прим. рус. пер.), возвращаясь как-то с охоты, был зачарован видом стремительно бегущей оленихи, особенно его поразило золотое кольцо, сиявшее вокруг ее рогов. Пустившись за ней в погоню, он отбился от своих спутников и незаметно попал в густой туман, в котором потерял преследуемое животное из виду. Долго королевский сын выбирал-

ся из леса, пока наконец не выехал к берегу моря, где увидел женщину, склонившуюся над бочкой. Приблизившись, он увидел на дне бочки золотое кольцо, а женщина, словно угадывая его желание, предложила ему взять его. Когда королевич потянулся к кольцу, то обнаружил, что у бочки обманное дно: чем глубже он засовывал в нее руку, тем дальше оказывалось кольцо. Когда он почти наполовину свесился через край бочки, женщина резко подтолкнула его внутрь, быстро задраила крышку и покатила бочку к набегавшей волне прибоя. Отхлынувшая волна унесла бочку с королевичем далеко в море. Прошло много времени, прежде чем бочку прибило к берегу, и королевич, выбравшись из своего заточения, обнаружил, что находится на незнакомом острове. Не успел он хорошенько осмотреться вокруг, как огромный великан с любопытством приподнял его высоко воздух и понес к себе домой, чтобы показать своей жене-великанше. Супружеская чета уже немолодых великанов обращалась очень приветливо с королевским сыном и выполняла любое его желание. Великан охотно показал юноше свои сокровища, запретив лишь заходить на кухню. Постепенно королевича стало разбирать любопытство, ему захотелось узнать, что же находится на кухне, и дважды он почти уже был готов переступить ее порог, но что-то его останавливало. На третий раз ему все-таки хватило смелости зайти туда, и он увидел там собаку, повторившую несколько раз человеческим голосом: «Выбери меня, принц Ринг! Выбери меня!»

Спустя некоторое время великаны, предчувствуя близкую смерть, сказали Рингу, что они собираются оставить этот мир и предлагают ему вы-

брать себе что-нибудь из их сокровищ. Королевичу вспомнилась настойчивая просьба собаки, и он попросил подарить ему то, что находится на кухне. Великанам не очень понравился его выбор, но в конце концов они согласились. Собака, которую звали Снати-Снати, узнав, что теперь она будет с Рингом, прыгала от радости как безумная, так что принц был даже немного напуган.

Вскоре принц и собака предприняли путешествие в королевство, находящееся на материке, и Снати-Снати научил Ринга попросить у короля небольшую комнату во дворце, где бы они могли вдвоем провести зиму в качестве гостей. Король радушно принял принца, но лицо Раудера, королевского министра, потемнело при этом от ревности. Он вынудил короля устроить состязание между ним и новым гостем в рубке деревьев: сильнейшим в этом состязании станет тот, кто сможет расчистить больше места в лесу за один день. Снати-Снати настоял на том, чтобы Ринг взял два топора, и наутро вместе с принцем приступил к выполнению трудного задания. К вечеру Снати-Снати срубил почти вдвое больше деревьев, чем министр. Тогда, подстрекаемый министром, король приказал Рингу убить двух диких быков в лесу и вернуться с их шкурами и рогами. Во время схватки с быками принц был сбит с ног, но снова к нему на помощь пришел СнатиСнати и растерзал быков. Затем он снял с них шкуры и рога и отнес в королевский замок, а Рингу были возданы почести за совершенный подвиг. После этого Ринг получил задание вернуть королю три самые ценные вещи, оказавшиеся к тому времени захваченными семьей великанов с соседней горы: золоченый наряд,

позолоченную шахматную доску и слиток чистого золота. Если бы ему удалось отобрать их у великанов, он смог бы взять в жены королевскую дочь.

Взяв с собой большой мешок соли, Ринг начал карабкаться, держась за хвост собаки, по уступам скалистой горы. Когда он с трудом достиг вершины, то обнаружил там пещеру. Заглянув в ее отверстие, он разглядел в полумраке фигуры четырех великанов, спящих вокруг костра, над которым висел котел с варившейся овсяной кашей. Долго не раздумывая, Ринг вывалил соль в котел. Когда великаны проснулись, то с жадностью накинулись на еду, но не успела великанша-мать проглотить ее пару раз, как заревела, почувствовав непереносимую жажду, и взмолилась, чтобы дочь принесла ей воды. Дочь согласилась, однако с условием, что она получит за это золотой слиток. После ужасной сцены великанша-мать отдала ей золото. Когда дочь не вернулась, старуха послала за водой своего сына, который сначала выпросил у нее золоченый наряд, а затем, подобно сестре, как в воду канул. К той же уловке прибегнул муж: великанши, взявший с собой позолоченную шахматную доску, правда, через некоторое время он снова, подобно приведению, появился в пещере, и с ним пришлось окончательно расправиться. После этого принц и Снати-Снати встретились лицом к лицу с ужасной великаншей, которая была к тому же и колдуньей, причем, как объяснил Снати-Снати, любое оружие было бессильно против нее; ее можно было убить только с помощью овсяной каши и раскаленного докрасна железа. Когда ведьма увидела собаку у входа в пещеру, то злобно проворчала: «А-а, вот кто погубил мою семью — ты и принц Ринг!» Они

сразились в отчаянной схватке, и ведьма нашла в ней свою смерть. Предав огню трупы великанов, Ринг и Снати-Снати вернулись с сокровищами во дворец, где принц был тут же помолвлен с дочерью короля.

Вечером накануне свадьбы собака уговорила принца поменяться с ней ночью местами — так, чтобы она спала в постели принца, а он спал на полу. Ночью Раудер, задумавший убить принца, тайком проник в спальню с обнаженным мечом в руках и приблизился к постели принца. Но стоило ему взмахнуть мечом, как Снати-Снати подпрыгнул и откусил ему правую руку. Утром на приеме у короля Раудер обвинил Ринга в том, что тот безо всякой причины напал на него и отрубил ему руку. В ответ Ринг предъявил отрубленную руку, все так же крепко сжимавшую в руке меч, и король, при виде такой несомненной улики, приказал повесить своего министра.

Ринг женился на принцессе, и во время брачной ночи Снати-Снати было позволено лежать в изножье кровати. Ночью он вновь обрел свой настоящий облик — королевского сына, тоже по имени Ринг, которого его мачеха с помощью чар превратила в пса, а избавиться от заклятья он мог только в том случае, если проведет ночь в изножье кровати королевского сына. Олениха с золотым кольцом вокруг, рогов, женщина на морском берегу и, наконец, страшная великанша-колдунья представляли собой на самом деле различные личины его мачехи, которая во что бы то ни стало хотела помешать его спасению.

Пересказанную мною сказку открывает образ охотящегося принца. Героями многих волшебных сказок — фак-

тически их большей части — являются члены королевского семейства; в остальных волшебных сказках герои — обыкновенные люди, вроде бедных крестьян, мельников, беглых солдат и т. п. Однако в нашей сказке центральная фигура представляет собой будущего короля, то есть тот, пока еще бессознательный элемент, который способен стать новой коллективной доминантой и от которого зависит сделать возможным более глубокое понимание Самости.

Принц преследует самку оленя, которая несет на своих рогах золотое кольцо. Греческой параллелью этому образу является керинейская лань с золотыми рогами, священное животное Артемиды, которую Геракл преследовал в течение года, но убивать которую не имел права. Другие параллели можно найти в работе Карла Пшмадта «...» (Carl Pschmadt «Die Sage von der verfolgten Hinde», Diss. Greifswald, 1911). В одной из версий этого мифа Геракл в конце концов находит лань в саду Гесперид, среди яблоневых деревьев, плоды которых даруют вечную молодость. Артимида, прославленная охотница, сама нередко превращается в мифах в олениху; иными словами, охотник и преследуемое им животное втайне тождественны.

Лань часто указывает путь или находит наиболее удобное место для переправы через реку. С другой стороны, она иногда заманивает героя туда, где его ждет беда или даже смерть, приводя его к пропасти, увлекая за собой в море или в болото. Она может также вскармливать молоком сироту или покинутого родителями ребенка. Олень-самец зачастую несет между своими рогами кольцо или драгоценный крест, наконец, у него просто могут быть золотые рога. (Изображая именно самку оленя, причем с рогами, которых у самок не бывает, наша волшебная сказка подчеркивает, что олень перед нами женского пола — а это мотив анимы — и одновременно наделяет

ее мужской чертой в виде рогов, как бы подразумевая, что этот олень — существо гермофродитное, соединяющее в себе элементы анимы и тени.) В одном средневековом тексте объясняется, что когда олень-самец чувствует приближение старости, то он сначала проглатывает змею, а затем жадно пьет воду, чтобы змея захлебнулась у него в желудке; но в то же самое время змея отравляет его своим ядом, и самец, чтобы очиститься от него, должен сбросить свои рога. Если яд удален, у него могут вырасти новые рога. «Следовательно,— заключает отец Церкви,— олень-самец знает секрет самообновления; он сбрасывает свои рога, а нам тем же образом следует научиться «отбрасывать» свою гордыню». Сбрасывание рогов служит, по-видимому, природной основой всех мифологических трансформаций, приписываемых оленю в фольклоре. В средневековой медицине, например, существовало мнение, что косточка от сердца оленя помогает при сердечных заболеваниях.

Подводя итог, можно сказать, что олень символизирует собой бессознательный фактор, который показывает путь, ведущий к решающему событию: либо к омоложению (т. е. радикальной перемене в личности или в отношении к любимому человеку), либо к посещению потустороннего мира (например, сада Гесперид), либо даже к смерти. Кроме того, олень выступает в качестве носителя света и символов мандалы (круга и креста). Подобно Меркурию или Гермесу, олень, по-видимому, является типичным психопомпом — проводником в бессознательное. Выполняя роль своеобразного моста к более глубинным пластам психического, он выражает собой некое бессознательное содержание, которое притягивает к себе сознание и ведет его к новому знанию и новым открытиям. Символизируя инстинктивную мудрость, присущую человеческой природе, олень производит своим внешним видом чарующее

действие на людей и являет собой тот неизвестный психический фактор, который наделяет сновидение смыслом. Связанный со смертью аспект, который присущ оленю, дает о себе знать, когда сознание занимает по отношению к этому неизвестному фактору отрицательную установку; такая установка вынуждает бессознательное проявляться своей разрушительной стороной.

В нашей сказке олениха несет на своих рогах кольцо (ring), и сына короля тоже зовут Ринг, благодаря чему мы догадываемся, что олень выражает существенный компонент натуры самого принца, а именно — незатронутую цивилизацией инстинктивную часть его души. Она предстает в качестве взаимодополняющей по отношению к той психической сущности, антропоморфный аспект которой являет собой принц. В начале сказки перед нами не имеющий достаточно определенной цели охотник, то есть человек, который еще не нашел своей индивидуальной формы самореализации. Внутренне незавершенный, он олицетворяет всего лишь возможность самоосознания, и поэтому ему необходимо найти собственную противоположность — примерно таким же образом, каким олень в вышеприведенной аллегории проглатывает и интегрирует свою противоположность в виде змеи (в некоторых вариантах сказки — в виде жабы). Отсюда можно заключить, что олень обладает секретом обновления принца и обретения им завершенности, символизируемой золотым кольцом.

Принц охотится в дремучем лесу (который является одни из символов бессознательной сферы) и теряет дорогу в тумане, настолько густом, что его глаза бессильны различить что-либо вокруг. Потеря в тумане своих спутников подразумевает изоляцию и одиночество — типичных спутников путешествия в бессознательное. Центр интересов индивида переместился от внешнего мира к внутрен-

нему, однако внутренний мир по-прежнему непостижим. На этой стадии бессознательное ставит в тупик и кажется бессмысленным.

Олениха выводит принца к берегу моря, где сидит, склонившись над бочкой, некая злая женщина. Зачаровавшая принца вещь, кольцо, было очевидно, скинуто в бочку самкой оленя. Кольцо — символ Самости, особенно в качестве силы, образующей связь между частями целого; оно означает крайне важную для человека завершенность его внутреннего существа, а это — именно то, чего ищет принц. Погнавшись за золотым кольцом и зачарованный красотой оленихи, принц попадает в руки колдуньи, которая, как выясняется позже, не кто иная, как мачеха Снати-Снати. В мужской психологии мачеха является символом бессознательного в его деструктивном аспекте, т. е. символом всего того в бессознательном, что разрушает человеческие планы и засасывает подобно трясине.

Принц погружается в бочку, потянувшись вслед за кольцом. Мачеха быстро закрывает ее и скатывает в море, однако то, что может показаться бедствием, оборачивается для нашего героя удачей, потому что его выбрасывает на остров, где он находит Снати-Снати — своего магического двойника и спутника-помощника. Таким образом, фигура мачехи имеет двойственный характер: с одной стороны, она хочет погубить героя, а с другой — это приводит к реализации потенциальных возможностей его личности. Будучи устрашающей матерью, она олицетворяет естественное сопротивление, блокирующее развитие высшего сознания,— сопротивление, которое мобилизует лучшие качества героя. Другими словами, преследуя героя, она помогает ему. В качестве второй жены короля мачеха, в некотором смысле, является ложной женой, и поскольку она принадлежит к старой системе, представленной в лице короля то должна символизировать собой

то тупое, косное бессознательное, которое сопутствует родовым общественным установлениям и всячески сопротивляется тенденции к развитию нового состояния сознания. Тень принца находится в полном подчинении у этого неподатливого, негативно окрашенного бессознательного.

Когда бочку с героем уносит морской волной, то бочка становится сосудом, удерживающим его на морской поверхности, и в этом отношении она выполняет материнскую роль и осуществляет защитную функцию, более того само ее наличие позволяет морским течениям отнести героя в предназначенное место. Однако, если взглянуть на ситуацию, приняв негативную точку зрения, то бочка служит знаком регрессии в материнское чрево и по существу, представляет собой тюрьму, в которой принц изолирован от мира. В этом образе крайнее замешательство вместо с ощущением потерянности и неспособности выбраться наружу, подсказанные уже мотивом густого тумана, усиливаются в высшей степени. С психологической точки зрения ситуацию можно интерпретировать как состояние одержимости архетипом, в данном случае — одержимости архетипом матери. Можно говорить о том, что принц сейчас находится под воздействием чар отрицательного образа матери, то есть матери, которая пытается отрезать его от жизни и поглотить.

Бочка соответствует киту в библейской истории о пророке Ионе, и путешествие в ней принца — это типичное «плавание по ночному морю»; иными словами, это путешествие выражает собой состояние перехода, во время которого герой заключен, как в сосуде, в том, что можно рассматривать как вариант материнского образа. Но значение бочки не исчерпывается тем, что она становится тюрьмой для принца; ведь одновременно она не позволяет ему потонуть. Подобную ситуацию можно сравнивать

с проявлением невроза, который стремится изолировать индивидума и таким образом защитить его. Состояние невротического одиночества позитивно, когда оно становится защитой, которая обеспечивает рост новых жизненных возможностей. Его можно рассматривать как своего рода инкубационный период, назначение которого — достижение внутренней завершенности сознающей себя и определенно сформированной личностью, в результате чего она становится более реальна. Таков смысл бочки для принца Ринга.

Так же, как и бочка, остров — еще один символ изоляции. В большинстве случаев на нем расположено волшебное царство, населенное обитателями иного мира, в данном случае — великанами. Острова нередко становятся пристанищем для проекций бессознательной психической сферы; существуют, например, острова мертвых, и в «Одиссее» не отпускающая героя из своих владений нимфа Калипсо («та, что скрывает») и волшебница Кирка — обе живут на островах и, в известном смысле, обе являются богинями смерти. В нашей сказке пребывание на острове не является конечной целью героя, он—всего лишь очередная стадия в процессе перехода. В море бессознательного такой остров представляет собой отколовшуюся часть сознательной психики (как известно, на дне моря острова обычно имеют связь с материком), иначе говоря — автономный комплекс, совершенно отделившийся от эго и обладающий своего рода собственным интеллектом. Магнетически притягивающий и ускользающий, такой комплекс становится подводной скалой в сознании, и может оказывать неуловимое и коварное воздействие.

У неразвитых людей часто встречаются несочетаемые и совершенно обособленные комплексы, которые в известной мере перечеркивают друг друга: например, в принципе несовместимые христианские и языческие

представления, которые не осознаются их носителем в качестве противоречащих друг другу. Комплекс создает свое собственное «поле сознания», существующее независимо от изначального поля, где старая точка зрения еще продолжает господствовать, а это значит, что каждое из этих полей становится как бы суверенным островом со своими собственными гаванями и средствами сообщения.

На подобного рода острове, куда и попадает наш герой, обитают великаны. Характерными особенностями великанов являются их огромные размеры и тесная связь с природными явлениями; народная молва, например, говорит, что когда гремит гром, то это великаны играют в шары, или что это разносится стук их гиганских молотов о небесную наковальню; беспорядочные скопления каменных глыб — след от игры великанов в бросание камней, а когда появляется туман, то это означает, что великанши развесили сушиться выстиранное белье. Существуют разные семейства великанов: грозовые великаны, подземные великаны и т. д. В мифологическом плане великаны часто предстают в качестве «древнейших людей», созданных во время творения, расой, которая впоследствии вымерла: «В то время были на земле исполины» (Быт. VI, 4). В некоторых космогониях они изображаются предшественниками человеческих существ, которым не удалось добиться успеха на своем поприще. Например, в «Эдде» рассказывается о великане по имени Сутр, который изображается с мечом, разделяющим противоположные полюса, огонь и лед, а затем — о создании великана Имира из смешения этих противоположностей (потом Имир был зарезан, а из его внутренностей, подобно червям появились гномы). В греческой мифологии великанами являются титаны, восставшие против Зевса и пораженные его молниями. Орфическая традиция говорит, что люди возникли из дыма, поднявшегося от сгоревшей плоти титанов. В другом ва-

рианте великаны опьянели, что сделало их высокомерными, и были в наказание за это уничтожены богами; а люди затем наследовали их землю. Таким образом, великаны — это раса сверхъестественных существ, более древняя, чем люди, и только наполовину человеческая. Они воплощают в себе эмоциональные аспекты грубой физической силы, те, которые еще не достигли области человеческого сознания. Великаны обладают чудовищной силой и одновременно славятся своей тупостью. Их легко обмануть, они постоянно становятся жертвами собственных аффектов и поэтому беспомощны, несмотря на всю свою силу. Мощные эмоциональные импульсы, которые они собой символизируют, являются, однако, укорененными в архетипической подпочве, и когда мы оказываемся во власти подобных, сметающих все ограничения, импульсов, то — взвешенные, вне себя от ярости, озверевшие — становимся похожи на берсеркеров и так же плохо соображаем в этот момент, как великаны; мы обнаруживаем невероятную силу, а немного погодя — полное ее отсутствие и упадок духа. При более счастливом стечении обстоятельств человек может испытывать состояние необыкновенного восторга и вдохновения, как это видно из рассказов о святых, которые с помощью великанов воздвигали за одну ночь целые храмы. Это означает, что такого рода необузданные и полуосознанные эмоции можно направить в положительное русло; тогда доведенный до белого каления человек способен совершить великие дела.

На острове, куда попадает принц Ринг, живет супружеская чета великанов. Отметим, что в начале сказки ничего не говорится о родителях героя; фактически образ родителей отсутствует — для волшебной сказки достаточно необычная лакуна,— и, следовательно, есть основания предполагать, что великаны являются их энергетическим эквивалентом, архаической формой родителей. То, что ко-

роль с королевой отсутствуют и великаны принимают на себя их функции, может означать, что в сознании героя более нет руководящего начала и оно поэтому регрессировало к своим архаическим формам. В сознании всегда присутствует некоторого рода господствующая сила, и когда это руководящее и направляющее начало испытывает колебания, то наблюдается возврат к более ранним формам его проявления. Например, в Швейцарии идеал свободы был почитаем в образе мистической невесты,— идеал, который связывал всех швейцарцев узами добровольной общности, и всякий раз, когда возникала угроза извне, он снова оживал. Однако в мирные времена он становится недоступен для людей, и взамен у них возрождается тяга к объединениям на корпоративной основе. Сегодня во всем мире приходится наблюдать подобную картину: когда великаны, то есть неконтролируемые коллективные, эмоциональные силы, правят бал на земле. Общество, само того не сознавая, позволило управлять собой примитивному и архаическому началу.

На кухне у великанов Ринг обнаруживает собаку по кличке Снати-Снати, которая суть не что иное, как alter ego нашего героя, его другая сторона. Исторически кухня представляет собой центр дома и поэтому является местом поклонения домашним богам. Изображения домашних богов ставили на кухонной печи, а в доисторические времена мертвых захоранивали прямо под очагом. В качестве места, где пища подвергается химической трансформации, кухню можно рассматривать как налог человеческого желудка. Она является средоточием эмоции, взятой как с ее обжигающей и поглощающей стороны, так и с точки зрения ее освещающей и согревающей функции, причем оба последних качества свидетельствуют о том, что свет мудрости невозможен без огня страсти. Если собака в нашей сказке находится на кухне, то это означает,

что она символизирует комплекс, активность которого проявляется главным образом в эмоциональной сфере.

Великаны оберегают Снати-Снати и как своего рода тайну, и отчасти как сына. Запретная комната, скрывающая за своими дверями ужасную тайну,— это широко распространенный мотив. В такой комнате обычно хранится нечто необыкновенное и страшное, символизируя собой, в свою очередь, комплекс, который полностью вытеснен и изолирован, то есть нечто абсолютно несовместимое с сознательной установкой. По этой-то причине мы неохотно приближаемся к запретной комнате, хотя в то же самое время чувствуем, что она манит нас к себе и вызывает желание войти.

Нередко тот, кто находится в запретной комнате, приходит в ярость при виде того, кто все-таки решается войти,— иными словами, комплекс тоже противится открытию двери. Отмеченная несовместимость вызывает сопротивление попыткам ее осознания, с обеих сторон — и со стороны комплекса, и со стороны сознания, в результате чего они отталкивают друг друга, подобно двум отрицательным зарядам электрического тока. Можно, следовательно, утверждать, что вытеснение — это энергетический процесс, получающий поддержку с обеих сторон. (Многие психологические феномены получают более убедительное объяснение, если допустить, что психическая жизнь обладает особенностями, имеющими аналогию в мире физических явлений. Юнг подробно анализирует эту аналогию в своих статьях — «О природе сновидений» и «О психической энергии», которые вошли в восьмой том его Полного собрания сочинений, имеющий название «Структура и динамика психического».)

В нашей сказке собака сразу же откликается, когда приближается принц. Она не чудовище и не божество, но искренне привязана к человеку, является его верным союз-

ником, если, разумеется, не учитывать того, что в качестве животного она все-таки очень далека от героя. Тот факт, что великаны не возражали сколько-нибудь решительно против того, чтобы Ринг забрал собаку (что означает легкую ассимиляцию им содержаний, репрезентируемых собакой), показывает, что сопротивление со стороны бессознательного отсутствует и что вследствие этого между человеческим сознанием и сферой инстинктов нет сколько-нибудь сильного напряжения, что, кстати, дает представление о приблизительном времени создания этой сказки, а именно — вскоре после обращения в христианство северных народов, где-то между XI и XIV веками.

Предприняв путешествие на материк, герой вместе с собакой прибывает ко двору некоего короля, где Снати-Снати советует ему попросить у короля выделить им комнату во дворце, где бы они могли провести зиму. Среди обитателей дворца — король, его дочь и вероломный Раудер (или Раут). Следует отметить, что этот король (а отнюдь не отец принца Ринга) является отцом анимы героя и что мать при этом отсутствует; ее отсутствие обусловлено тем фактом, что и Ринг, и собака находятся под воздействием отрицательного материнского образа. Более того, сокровища, принадлежащие королю, находятся уже не у него, а припрятаны у злой великанши, которая живет со своим семейством на высокой горе.

Министр Раудер, нередко его зовут Рот (Rot) или Ротхут (Rot-hut), то есть Красный или Красная шляпа, а это имена, намекающие на неистовство его эмоций) — фигура, часто встречающаяся в северных волшебных сказках. (Для сравнения сошлюсь на сказку братьев Гримм «Ференанд Верный и Ференанд Неверный», в которой персонифицирующая тень фигура, дает советы королю по поводу того, что должен делать герой, двойник тени.) Этот клеветник из числа придворных короля представляет собой

разрушительный аспект тени героя — ее стремление все расстраивать, сея семена вражды и раздоров. Поскольку принц Ринг слишком пассивен и слишком добр, Раудер олицетворяет его еще не ассимилированные темные эмоции и побуждения — ревность, ненависть и кровожадность. Но у этого злого министра существенно важная функция, ибо он придумывает задания, с помощью которых Ринг может отличиться; он провоцирует принца совершать героические поступки, и тем самым злая тень приобретает положительное значение и люциферианские светоносные свойства. Раудер — это движущая сила в бессознательном, которая является злой только постольку, поскольку ее функция не понята, и которая аннигилируется, как только герой завоевывает себе дочь и королевство. Вообще, утрата темной тенью своей власти, когда герой одерживает триумф, представляет собой типичную развязку (denouement). Фигура Раудера была бы излишней, если бы герой был энергичен и полностью подготовлен для выполнения поставленных перед ним задач. Подобно Мефистофелю, Раудер невольно становится орудием роста. Если взглянуть с точки зрения природы, эта тема затрагивает проблему зла. Как эта, так и другие волшебные сказки показывают, что злые побуждения способны стать источником увеличения области нашего сознания. Похоже, что природа придерживается именно такой точки зрения и делает все так, как мы только что видели.

Если мы в состоянии заметить собственную жадность, ревность, злобу, ненависть и т. п., то их можно использовать во благо, потому что в подобных разрушительных эмоциях хранится много жизненной силы, так что имея в своем распоряжении этот мощный заряд энергии, его вполне можно обратить на положительные цели.

Господствующая черта в облике этого лживого и коварного мажордома — зависть, а зависть — это не что иное,

как неправильно понятое неодолимое желание, таящееся в глубине нашей души, достичь чего-то, чем мы в свое время пренебрегли. Она возникает из смутного ощущения несовершенства нашего характера, несовершенства, которое нуждается в осознании; зависть указывает на отсутствие, которое может быть восполнено. Предмет зависти воплощает собой то, что мы, возможно, и сами могли бы создать или достичь, а что этого не случилось,— ошибка, которую можно исправить.

Фигура Раудера демонстрирует в своем поведении не столько животное или инстинктивное, сколько низменное и расчетливое, то есть те качества тени, о которых герой мог и должен был бы иметь представление, ибо они представляют собой содержания, которые «в расплавленном виде» должны стать составной частью архетипа героя. Это вызывает следующий вопрос: в какой степени такого рода негативные факторы оказывают поддержку позиции короля? Иногда эти факторы находят воплощение в короле, и в этом случае он сам задает герою трудновыполнимые задачи, поскольку новая система, персонифицируемая героем, должна наглядно доказать, что она сильнее и лучше старой; иными словами, что при новой системе состояние коллективного психического здоровья значительно улучшится, а культурная жизнь станет богаче и насыщенней. Вот где тайная причина того, почему старый король задает невероятно трудные задачи стремящемуся наследовать его королевскую власть юноше. Нечто подобное мы наблюдаем в ранний период противоборства между христианством и старыми языческими богами. Первые христиане ощущали себя более жизнеспособными по сравнению с окружающими, их отличительными чертами были кипучая энергия, свежий энтузиазм и оптимистический взгляд на вещи, кроме того, они были очень активны в социальном плане, в то время как язычники представляли

собой, как правило, разочарованных людей с утомленной и состарившейся прежде времени душой. В силу подобного положения дел исход их противоборства был предрешен. Людям свойственно искать признаки большей жизненности и присоединяться к тому движению, которое всем своим видом показывает, что, влившись в его ряды, будешь чувствовать себя лучше и станешь лучше. Именно таким образом новая система наглядно доказывает свое превосходство и завоевывает аниму (дочь короля), иными словами, сердца людей.

Служба при дворе у иноземного короля—повторяющийся в сказках мотив, и герой, поступающий на такую службу, всегда впоследствии наследует королевский трон. Подобный мотив возникает всякий раз, когда господствующий принцип коллективного сознания начинает становиться тягостным для людей, а это означает, что для него пришло время уступить свое место другому.

Если мы теперь обратимся к задачам, выполняемым героем, то обнаружим, что они по большей части имеют отношение к достижениям цивилизации: это может быть приручение или убийство диких животных, труд земледельца, построение храма за одну ночь и т. п. Одной из задач, выпадающих на долю героя в данной сказке, становится рубка деревьев, т. е. расчистка места, где «свет» сознания мог бы проникнуть в коллективное бессознательное и овладеть его частью. Лес — это область пространства, где видимость ограничена, где легко потерять дорогу, где не исключена встреча с хищными зверями и непредвиденными опасностями, и следовательно, подобно морю, лес — это символ бессознательного. На заре человечества люди жили в джунглях и густых лесах, и расчистка леса (создание внутри него полян) была одной из ступеней в развитии культуры. Бессознательное — это дикая природа, поглощающая всякую человеческую попытку, и в этом

она подобна лесу, в отношении к которому первобытный человек должен был постоянно сохранять бдительность.

Помимо уже сказанного, лес являет собой растительную жизнь, будучи органической формой, которая получает питание непосредственно из земли и преобразует почву. При помощи растений неорганическая материя становится живой. Поскольку растения частично получают питание от минеральных элементов, содержащихся в земле, они знаменуют собой форму жизни, которая тесно связана с неорганической материей, и в этом можно видеть параллель жизни тела в его сокровенной связи с бессознательным.

Для того чтобы справиться с поставленными перед ним трудными задачами, принцу Рингу необходима помощь его другой, теневой, стороны в виде собаки, которая все больше и больше берет на себя в этой сказке инициативу. Между принцем и собакой устанавливается все более тесный союз, и герой таким образом получает помощь со стороны инстинктов в облике позитивной тени. С другой стороны, благодаря постоянно приходящему ему на помощь инстинкту, герой обретает крайне необходимое ему чувство реальности и укорененности в жизни.

Второе задание, полученное Рингом, заключается в том, чтобы одолеть диких быков. Убийство быка занимало первостепенное место в ритуалах мистерий, посвященных Митре, следы которых еще можно встретить в Испании и Мексике. Убить быка — значит подтвердить и продемонстрировать господство человеческого сознания над необузданными, эмоциональными животными силами. В наши дни бык отнюдь не доминирующая фигура в бессознательной психике; напротив, наша проблема — как найти путь назад, к нашей инстинктивной животной жизни. Что касается анализируемой сказки, то тут герою необходимо подтвердить свое самообладание и мужские

качества до того, как появится возможность спасти собаку. Следующая часть сказки связана с великанами, от которых герой должен получить обратно украденные сокровища. Для нас весьма важно в данном случае то, что действие в сказке происходит на горе. В индийских религиях гора соотносится с богиней-матерью. Благодаря своей близости к небу, она часто становится местом откровения, как это видно в случае с преображением Христа. Во многих мифах творения гора имеет значение места ориентации, например появление в начале мироздания четырех гор, обозначающих четыре стороны света. Апостолы и духовные пастыри Церкви нередко отождествлялись Отцами Церкви с горами. Ришар Сен-Викторский истолковывает гору, на которую взошел Христос, как символ познания самого себя, открывающий путь к боговдохновенной мудрости пророков. Нередко гора — это цель долгих поисков или место перехода в вечность. Мотив горы, помимо всего прочего, обозначает Самость.

Если суммировать различные аспекты символики горы, проявившиеся в нашей сказке, то можно заметить, что гора здесь в лице матери-великанши имеет определенную связь с богиней луны. Гора также обозначает место, которое отмечает момент на жизненном пути, где герой после напряженных усилий, связанных с взбиранием на гору, становится ориентированным в мире и обретает стойкость и познание самого себя,— ценности, приобретаемые благодаря усилиям, направленным на развитие сознания в процессе индивидуации. Фактически первостепенная роль здесь принадлежит всему тому, что связано с матерью, и для решения проблем в этом плане от героя требуются огромные усилия и способность полагаться в необходимых случаях на свой инстинкт. Именно в силу этой причины Ринг позволяет своей собаке руководить собой.

Знание самого себя символизируют драгоценности из чистого золота, которые принц добывает на горе, и, кроме того, символом такого знания служит соль, которую Ринг вываливает в котел с кашей, вызывая этим муки непереносимой жажды у великанов, жажды, вынуждающей их одного за другим покидать пещеру, с тем чтобы исчезнуть навсегда.

Соль — это часть моря, и ее неотъемлемым свойство является горечь, напоминающая нам о вкусе морской воды. Представление о горечи ассоциируется также со слезами и далее в этом ряду — с печалью, разочарованием и утратой. В латинском языке слово соль (sal) означает также «остроумие» или «тонкую шутку». Соль в алхимии называют «солью мудрости», поскольку она наделяет нас духовной силой, дающей проницательность, и выражает собой мистический мировой принцип — подобно сере или ртути. Таким образом, мудрость скептический склад ума, щемящее чувство печали и колкая ирония — вес одинаково могут быть символизируемы солью. Некоторые алхимики рекомендуют соль в качестве единственного средства, с помощью которого можно победить дьявола. С другой стороны, в алхимии часто возносятся хвалы соли как воплощающей начала эроса, и она получает название «того, что открывает и соединяет». Отсюда можно заключить, что соль символизирует собой мудрость эроса, его горечь, наряду с его животворной силой, мудрость, приобретаемую человеком в муках любовного чувства.

В нашей сказке именно принцип эроса заставляет героя отправиться на поиски сокровищ, действие же соли разобщает великанов и делает их уязвимыми для хитростей героя. Последнего характеризует духовная установка, которой присуща большая, по сравнению с малосообразительными великанами, находчивость и изобретательность.

Если подвести предварительный итог рассмотрению аспектов тени в этой сказке, то мы увидим, что налицо две теневые фигуры: собака и Раудер, то есть животный двойник и злонамеренный человеческий двойник, два вида тени, одна из которых — положительная, другая — отрицательная. Собака связана с героем узами тесной дружбы, тогда как Раудера ничто с героем особенно не связывает, и появляется он в его жизни только на непродолжительное время, чтобы затем исчезнуть навсегда. У каждого из двойников своя роль, но оба они «отыграли» ее, как только герой соединяется со своей анимой.

Хотя нам трудно сказать что-либо сверх того, что собака представляет собой неизвестную часть человеческой психики, ту часть, которая лучше всего выражается через образ собаки, живущей в нашей душе (подобно всем символам, он сам по себе лучше всего выражает то, что за ним стоит), но если мы все же захотим очертить смысловые границы этого образа, то можем вспомнить, что в древности собаку рассматривали в качестве гаранта вечной жизни. (Например, Кербер, охраняющий ворота подземного царства Аида, и изображения собак на древнеримских надгробиях.) В египетской мифологии бог Анубис, изображаемый в виде человека с головой шакала, является проводником в подземный мир, и существует предание, что именно он собрал вместе расчлененное тело Осириса. Жрец, исполнявший обряд мумификации, облачался в обычное для Анибуса одеяние. В Древней Греции собака считалась имеющей отношение к богу врачевания Асклепию, поскольку ей известно, какую траву нужно есть, чтобы вылечить себя. Вообще, в отношениях с человеком собаке принадлежит весьма позитивная роль: она — его друг, страж и поводырь. Но не следует забывать и о том, что в качестве переносчика возбудителя бешенства, или водобоязни, ее очень опасались в прежние времена,

вплоть до того, что в ней видели источник эпидемий и всякого рода пагубы. Из всех животных собака в наибольшей степени приспосабливается к человеку, наиболее чутко реагирует на его настроения, копирует его привычки и понимает, чего от нее ожидают в той или иной ситуации. Она воплощает сущность того, что отличает родственные взаимоотношения.

Снати-Снати, однако, в действительности вовсе не собака, и в финале сказки мы узнаем, что это принц, которого тоже зовут Ринг и который тоже оказался во власти злых чар великанши, в итоге побежденной. Он бессилен освободиться от них до тех пор, пока не переспит в изножье кровати, на которой будет вместе с ним спать принц, носящий его имя, и поэтому можно говорить о том, что собака в этой сказке репрезентирует такое инстинктивное побуждение, которое превращается впоследствии в человеческое качество. Можно также добавить, что это животное влечение, которое нуждается в том, чтобы быть интегрированным, сдерживает в определенных рамках скрытую напряженность героя. Собака — это инстинктивный аспект, существенно дополняющий психику героя, усвоение которого приводит к пониманию героем самого себя в реальном мире, имеющем не одно, а несколько измерений.

Тень, представленную в лице Раудера, иногда заменяют в других сказках два брата героя, клевещущих на него за его спиной. Эти два брата персонифицируют собой тенденцию к одностороннему развитию — или слишком «духовному», или слишком инстинктивному. У Раудера завистливая натура, следствием чего и является опасная тенденция к односторонности. Он символизирует в своем лице неистовую одержимость, но осуществляет при этом положительную функцию, навязывая герою трудновыполнимые задачи. Тем не менее, когда появляется анима, он должен уйти.

В конце концов Раудер пытается убить героя — и тогда подвергается атаке со стороны собаки, иначе говоря, со стороны инстинкта, атаке, которая обезоруживает его и разрушает весь его замысел. Пытаясь убить Ринга, Раудер раскрывает свои карты, замахиваясь рукой (букв, «выставляет свою руку».— Прим. рус. пер.), и собака откусывает эту руку. Терпение крайне важно, когда имеешь дело со злыми силами. Кто может перенести все испытания, не теряя самообладания, тот побеждает. Существуют даже сказки, изображающие пари между героем и злым духом, при котором первый из участников, который даст волю своим эмоциям, должен расплачиваться за это своей жизнью. Потеря самообладания всегда подразумевает сужение сознания, регресс к примитивным или попросту животным формам реагирования.

Раудер представлял из себя грозную силу, пока его оружием в борьбе с Рингом были проницательность и расчетливость, но затем он становится пленником собственной животной ярости, саморазрушительной по своей природе, и в этом причина того, почему именно животное, собака, берет над ним верх. Его фигура символизирует собой частицу неассимилируемого зла в психическом, зла, которое сопротивляется сублимации и от которого необходимо избавиться. Один алхимик заметил, что в prima materia имеется некоторое «неподатливое» количество terra damnata (проклятой земли), которое сводит на нет все наши усилия осуществить трансформацию и должно быть исторгнуто. Далеко не все темные побуждения заслуживают искупления; некоторые из них, пропитавшиеся злом, ни в коем случае нельзя выпускать на свободу, а напротив, следует безжалостно подавлять. То, что идет против природы, против инстинктов, нужно останавливать, не боясь применить силу, и искоренять. Используя выражение «ассимиляция тени», мы подразумеваем, что

оно приложимо к инфантильным, примитивным, неразвитым сторонам нашей натуры, представленным в образах ребенка, собаки или незнакомца. Однако неразвитое неразвитому — рознь: существуют и смертоносные зародыши, которые способны разрушить человеческое существо и должны быть отторгнуты. Их наличие означает, что мы должны время от времени проявлять твердость и не принимать без разбору всего, что поднимается из бессознательного.

В конце сказки выясняется, что Снати-Снати — принц, и невольно возникает вопрос, почему он был превращен в собаку. Дело в данном случае связано с двойственной природой инстинкта —- феномена, допускающего разное толкование. Биологи рассматривают его как значимый, но неосознанный способ поведения животных, как врожденную модель поведения, которую только высшие животные способны видоизменять. Эта модель, или паттерн, слагается под воздействием двух факторов: физической активности и картины или образа этой активности, которые необходимы для того, чтобы питать последнюю энергией. Образ выполняет функцию катализатора физического действия и выражает его значение. Обычно эти два фактора существуют и работают вместе, но они могут быть и разделены. Если первоначальный образ замещается каким-либо другим, инстинктивное поведение может стать прикрепленным к этому новому для него образу. Например, вальдшнепы, выведенные в инкубаторе, адресовали свой брачный танец безжизненным башмакам обслуживающего персонала, поскольку на этих башмаках «отпечатался» для них образ матери. Подобные образы и есть то, что мы называем архетипами.

Следовательно, в Снати-Снати можно видеть психический паттерн или образ, в котором процесс самореализации проявляется сначала в виде инстинкта, однако такого

инстинкта, внутри которого скрывается дополняющая его человеческая сторона. То, что подобная внутренняя тенденция находит выражение в облике собаки, проистекает из ложного понимания индивидуации, из некоего коллективного ошибочного представления, за которое упорно держится сознание; отсюда и проклятие мачехи. В любую эпоху в любом обществе можно обнаружить широко распространенные в нем убеждения относительно того, что определяет направление индивидуации. Так, если говорить о средневековье, то такой, определяющей характер индивидуации, идеей было убеждение, что человек должен всю свою жизнь и внутреннее поведение сообразовывать с жизнью Христа. В наши дни весьма распространено мнение, что мы здоровы, довольны собой и можем считать себя зрелыми людьми, если наши физические инстинкты функционируют нормально, особенно — сексуальный инстинкт. Для фрейдистов, например, корень всех зол лежит в сексуальном подавлении; если в эротических отправлениях личности все идет своим естественным образом, значит, все в порядке и никаких проблем не должно возникать. Приверженцы такого убеждения направляют свою энергию на достижение означенной цели, но при этом нередко обнаруживают, что не способны, действуя подобным образом, избавиться от определенной заторможенности своих рефлексов. Именно вследствие того, что они придают слишком большое значение тому, что в принципе совершается непроизвольно, оно не может происходить естественным образом. Люди обременяют инстинкт психологическими упованиями и вкладывают мистическую идею спасения в биологический факт. В результате на животную сферу проецируется нечто, что не имеет к ней отношения. Примеры подобного смешения можно наблюдать и в тех случаях, когда установление коммунистического или иного социального порядка в

стране встречается ее гражданами такими проявлениями восторга, словно смысл жизни полностью открылся для них и осуществление высочайших идеалов теперь уже не за горами. То же самое можно сказать и о присущем некоторым культурам идеале воителя — в том виде, как его возродили национал-социалисты. Последние, по существу, ввели идеал индивидуации в свою программу, но этот идеал у них был искажен и обездушен ложной, коллективистского толка, интерпретацией. Молодежь Германии отдала ему свою преданность, свой пыл и готовность к самопожертвованию, потому что он был тождественен для нее с тем, что мы называем индивидуацией. Идеализм и готовность к самопожертвованию сами по себе, конечно, замечательны, но, к сожалению, им было дано ложное направление. Поскольку идеал золотого века является изначально символом Самости, он прочно захватил их воображение. Или возьмем другую фантастическую идею, культивировавшуюся в те годы в Германии, а именно, что женщины должны рожать детей для фюрера. В основе этой идеи лежала мысль, что женская производительная сила должна быть подчинена руководящему духовному началу, что женщины не должны производить детей на свет, подобно животным, но под эгидой руководящего жизненного принципа. Однако этот замысел искажался присутствовавшим в нем элементом проекции и неправильным представлением о духовном развитии, в котором слишком большое значение придавалось материальному (биологическому) фактору, вследствие чего женщины духовно принижали себя.

Когда символические факторы, ответственные за символизацию подвергаются вытеснению, они заполняют собой сферу инстинктов, и, следовательно, необходимо отделить их для того, чтобы подлинные инстинкты могли функционировать без перегрузки. Как я уже говорила,

когда люди придают чрезмерное значение сексу, то они вносят в животную сферу нечто, что к ней не относится, и немало усилий приходится в результате приложить, чтобы дать инстинктам возможность функционировать более или менее согласованно.

Если мы представим путешествие принца как бы нанесенным на географическую карту, то окажется, что проделанный им маршрут имеет круговую форму, подобную кольцу, так как четвертая остановка здесь неявно идентична первой, поскольку обе находятся под контролем мачехи.

(3) Крутой подъем: достижение вершины горы, где живут великаны с помощью Ринга 2-го, указывающего путь и способ, как одолеть махечу, принявшую вид великанши

Мачеха, поджидающая у бочки
I

Волны уносят бочку с принцем

Остров гостеприимных великанов. Кухня, где содержится Ринг в облике собаки

IV Король Принцисса II

(2) Убийство диких быков

Ринг 2-й Ринг 1-й

(1) Рубка леса

III
Ринг и собака в качестве гостей при дворе короля, где живут Раудер и принцесса

Возвращение на материк человека и собаки с Рингом 1-м в качестве ведущего

Герой в конечном счете попадает в то место, откуда начинал свое путешествие, однако в результате своего движения по кругу получил собаку (Ринга 2-го), принцессу и королевство. В психическом плане это движение в целом можно охарактеризовать как процесс непрерывного приращения, приближения к законченности и совершенству, как процесс, который упорядочен наподобие мандалы.

Подобная модель (паттерн) в психическом типична для волшебных сказок.

По мере прохождения четырех основных пунктов маршрута мы вместе с героем все глубже и глубже погружаемся в сферу бессознательного. На переходе от второго к третьему этапу пути герой ведет за собой собаку, однако на переходе от третьего к четвертому уже собака руководит героем. Во время четвертой остановки все злые элементы исчезают: чета великанов на острове умирает от старости, остальные великаны, включая великаншу-колдунью, уничтожены, а Раудер повешен. Первый и четвертый этапы неявным образом идентичны друг другу поскольку имеют дело с одним и тем же психическим комплексом, представленным лишь на разных уровнях. Олениха, колдунья на берегу моря и великанша втайне являются одним и тем же лицом — тем, кто преследует и всячески вредит обоим Рингам.

На четвертом этапе, кроме того, осуществляется то, что до этого находилось в латентном состоянии: брак с анимой и освобождение второго принца из его собачьего плена (несколько ранее он уже был освобожден из заточения в запретной для других кухне). Только с достижением Самости тень и анима действительно покоряются герою, потому что только тогда психическая ситуация приобретает устойчивость. Четырехчастная структура довольно часто встречается в волшебных сказках, персонажами которых являются члены королевской семьи, и обычно в конце таких сказок перед нами группа, образуемая четырьмя лицами.

Таким образом, можно говорить о том, что взятая в целом данная волшебная сказка воспроизводит в символической форме процесс трансформации энергии внутри Самости, который вполне можно сравнить с трансформациями внутри атома или его ядра.

Анима бросает вызов

Заколдованная принцесса

У одно человека был сын по имени Петер, которому, когда он подрос, не хотелось больше оставаться дома, и поэтому он попросил выдать причитающуюся ему часть наследства в размере двадцати шиллингов и отправился в путь. Вскоре он увидел лежащего прямо в поле мертвого человека, который, как объяснили ему, остался непохороненным по причине полного отсутствия у него средств, и тогда Петер, у которого было доброе сердце, отдал свои двадцать шиллингов на то, чтобы мертвеца похоронили достойно, как положено по-человеческому обычаю.

После этого наш герой продолжил свой путь, и через некоторое время его нагнал незнакомый путник. Разговорившись, они решили дальше путешествовать вместе. Так пришли они в город, где все было затянуто в черное в знак траура по принцессе, оказавшейся во власти чар злого горного духа. Им сказали, что ищущим ее руки принцесса загадывает три загадки, и если очередному претенденту не удается отгадать их, то она его убивает. Несмотря на то, что пока еще никому не удалось снять чары с принцессы (а это можно было сделать, лишь разгадав загадки) и многие уже расстались из-за этого с жизнью, Петер решает попытать счастья. Его спутник, который на самом деле был духом похороненного благодаря Петеру человека, предложил ему свою помощь. Он привязал к спине Петера большие крылья, вручил ему .железный прут и сказал, чтобы на следующую ночь он следовал по воздуху за принцессой, куда бы та ни по-

летела, и бил ее при этом прутом. Однако главной его задачей, сказал спутник, будет проникновение в то место, где она встречается с горным духом, и запомнить все, о чем они будут говорить.

С наступлением ночи Петер подлетел к окнам принцессы и, спрятавшись под карнизом, стал ждать. Когда окно распахнулось и из него вылетела принцесса, он полетел за ней следом, изо всех сил стегая ее своим прутом. Вскоре они подлетели к высокой горе, которая раздвинулась перед ними, и они оба оказались в огромном зале, где Петер смог разглядеть в темноте лишь несколько звезд, рассыпанных у него над головой, и жертвенник, расположенный у входа. Тут принцесса бросилась в объятия горного демона — старика с белой как снег бородой и с глазами, похожими на пылающие угли. Принцесса сообщила, что завтра должен прибыть очередной искатель ее руки и ей нужна загадки, которая поставила бы его в тупик. В ответ горный демон клятвенно заверил ее, что ей необходимо убить этого человека. «Чем больше человеческой крови ты прольешь, тем больше будешь моей на деле, а не на словах»,— сказал он,— «и тем чище станешь в моих глазах. Подумай во время приема о белой лошади своего отца и потребуй от жениха угадать, о чем ты сейчас думаешь». После этого принцесса улетела к себе в дворец и заснула.

На следующее утро Петер вошел представиться принцессе и застал ее сидящей на диване с выражением легкой печали на прекрасном и кротком лице. По ее виду едва ли можно было догадаться, что она уже отправила на тот свет девятерых мужчин. Она спросила Петера: «О чем я сейчас думаю?» Не колеблясь ни секунды он ответил: «О

белой лошади своего отца». Принцесса побледнела и велела ему прийти на следующий день за новой загадкой.

В эту ночь Петер снова поджидал у окна принцессу, но когда он вслед за ней влетел в зал внутри горы, то увидел на жертвеннике рыбу с шипами, освещаемую сверху луной. На следующее утро принцесса во время приема подумала о мече своего отца, и Петер вновь дал правильный ответ.

На следующую ночь дух, помощник Петера, вооружил его мечом и двумя железными прутьями. На этот раз Петер увидел на жертвеннике рядом с колючей рыбой огненное колесо, а сверху на них лился свет солнца — такой яркий, что он был вынужден спрятаться за алтарь, чтобы его не заметили. Он услышал, как горный дух решил, что лучше всего, если последняя загадка будет загадана о его собственной голове. «Потому что ни один смертный не способен помыслить о ней»,— заверил он принцессу. И вот, как только принцесса отправилась назад, Петер не долго думая отрубил горному духу голову, положил ее себе в мешок и полетел вслед за принцессой, стегая ее что было сил железными прутьями.

На следующее утро, когда она предложила ему отгадать новую загадку, Петер бросил голову горного духа к ее ногам и сказал: «Вот то, о чем ты думаешь». Принцесса, охваченная одновременно и ужасом, и радостью, упала в обморок, а когда пришла себя, то согласилась выйти замуж: за Петера.

В день свадьбы компаньон предупредил Петера, чтобы тот, прежде чем ложиться с невестой спать, заранее поставил рядом с постелью чан с водой. «И как только невеста взойдет на ложе, надо бу-

> дет столкнуть ее в этот чан», — сказал он. И добавил: «Тогда она превратится в ворона. Ни за что не выпускай этого ворона из воды — и она станет голубем. Опусти голубя под воду, и тогда она предстанет в своем подлинном виде — кроткая и нежная, как ангел». Сказав все это, компаньон Петера исчез.
>
> Петер поступил согласно его совету, спас принцессу и через некоторое время стал королем. (Deutsche Mdrchen seit Grimm, S. 237—Немецкие сказки, собранные после братьев Гримм, с. 237).

В аналогичной норвежской сказке имеют место следующие замещения и вариации: человек, чьи похороны герой оплачивает, оказывается виноторговцем, у которого вошло в обыкновение разбавлять свое вино водой. Горный дух здесь заменен троллем, к которому принцесса каждую ночь отправляется верхом на козле. Вместо отгадывания загадок герой должен предъявлять предметы, о которых принцесса в данный момент подумать, а именно — ножницы, катушку с золотыми нитками и голову тролля. Прежде чем герой и его спутник достигнут владений принцессы, им необходимо одолеть трех ведьм и переправиться через реку. Переправа становится возможной после того, как дух, спутник героя, перебрасывает катушку с золотыми нитками на противоположный берег реки, и катушка сама без посторонней помощи возвращается назад. Золотая нить раскручивается с катушки от берега к берегу до тех пор, пока из нее таким образом не образуется мост, достаточно прочный для того, чтобы человек мог перейти по нему. В конце сказки, уже после того, как он получил руку принцессы, герой должен искупать ее в молоке и сечь заранее приготовленными прутьями до тех пор, пока с нее не сойдет кожа тролля; в противном случае она вынуждена будет убить его. Желая отблагодарить

своего компаньона за помощь, герой обещает уступить ему половину того, что он приобрел; в результате, спустя пять лет, компаньон неожиданно появляется, чтобы получить обещанную половину, и требует от героя ни много ни мало как разделить пополам его ребенка. Однако когда он видит, что герой готов ради верности данному слову принести кровавую жертву, то освобождает его от данного им обязательства и признается, что теперь, когда он таким образом уплатил своей старый долг, он может спокойно отправиться на небеса. Труп, который попадается герою,— это обычно труп какого-нибудь бедняги, скончавшегося в долгах, или же труп преступника либо самоубийцы. В этом параллельном варианте сказки тень имеет человеческую природу или предстает в виде духа, а не появляется в животном облике, как это было в сказке о принце Ринге: вместо животного персонификацией тени здесь становится в моральном отношении неполноценная личность — мошенник, разбавляющий вино водой.

Если вернуться к основной версии сказки, то здесь персонажу, в котором персонифицирована тень, недостает жизненной энергии (деньги — это энергия), и как следствие этого он впадает в крайнюю бедность и должен заново добиваться признания со стороны людей. Тень репрезентирует здесь нереализованную сторону внутренней жизни героя, потенциальные качества, которые не стали еще органической частью его характера и поступков. Не редкость, когда в психике активно развиваются автономные комплексы, а эго и не подозревает об их существовании, однако рано или поздно эти комплексы должны будут констеллироваться и проявиться, поначалу обыкновенно в малоприятной форме.

Если бы мы оказались на месте Петера в этой сказке, то нам было бы естественно предполагать, наткнувшись на труп в поле, что мы не несем за него никакой ответствен-

ности, однако ситуация меняется, когда труп является нашей собственной тенью, что подразумевает уже нашу ответственность. Только сознательная и ответственная жизненная позиция (аттитьюд), занятая нами, превращает нашу тень в друга. Пожертвование всех денег, которые имелись на похороны трупа, означает, что мы проявляем заботу о тени и передаем ей часть своей энергии. Тех, кто отказывается это делать, тень водит за нос, а сама живет мошенничеством — разбавляя вино водой. У подобной тени бесчестная натура: выдавая обыкновенную воду за гораздо более ценный, требующий значительных усилий для своего изготовления продукт — вино, тень пытается получить большее за меньшее. Ее преступление заключается в уклонении от необходимого в каждом деле труда.

В античную эпоху считалось проявлением высокомерия пить чистое, не разбавленное водой вино, исключение делалось лишь для дионисийских мистерий, когда употребляли чистое вино, чтобы достичь состояния религиозной экзальтации. Однако подобная практика не выходила за рамки ритуала, то есть осуществлялась в исключительных случаях и не имела места в повседневной жизни. В христианском символизме мессы вино символизирует кровь Христа, точнее — его божественную природу, тогда как вода символизирует его человеческую природу (а хлеб — его тело). Я упоминаю об этом только для того, чтобы подчеркнуть, что исторически сложилось так, что вино соотносили с существованием духовным, а воду — с обычным. Вина персонажа, персонифицирующего в этой сказке тень, в том, что в повседневной жизни он затемняет различие между божественным и человеческим, смешивая то, что следует четко различать. Сам по себе акт смешения можно простить, труднее простить нечестность, которая состоит в стремлении сбыть свой товар в качестве подлинного, а не подделки. Люди, кото-

рыми руководит их тень, обманывают самих себя, когда полагают, что в основе их поведения лежат высоконравственные мотивы, тогда как на самом деле ими движет самая грубая жажда власти. Тень смешивает вещи довольно-таки неряшливым образом, перепутывает, например, факты как таковые с мнениями о них. Люди дурачат себя, когда принимают сексуальные фантазии за мистические переживания. Между тем следует называть вещи своими именами и не выдавать относящееся к физической сфере за духовное. Если мы соединяем вино с водой, то должны это делать сознательно, а не тайком от самих себя. По существу, тень имеет хорошую идею, но осуществляется она ею не на том уровне, на котором следовало бы, а на архаическом. Когда мы не осознаем существования у нас тени, то невольно фальсифицируем свою личность.

У стремления получать большее за меньшее тоже имеется свой скрытый психологический смысл. Людям вообще свойственно уклоняться от трудных, индивидуальных путей решения жизненных проблем. У мужчин нередко имеется тайное убежище, где они легко могут получить все нужное им в данный момент, а женщины, которые любят или ревнуют, прекрасно знают, как устраивать сцены для того, чтобы добиться своего. Подобное поведение отражает общий человеческий недостаток, ибо тень по своей природе — невоспитанное, хамоватое существо и действует именно таким образом. Если есть возможность получить от дела прибыль, не вкладывая в него упорного труда, тень просто не может не воспользоваться такой возможностью. Вот почему способность не искать легких путей — это обычно признак высокой внутренней дисциплины и культуры.

Исходная ситуация нашей сказки тоже характеризуется недостатком психической энергии, а это вызывает в людях своего рода жадность и заставляет их плутовать. У

того, кто по-настоящему захвачен своей внутренней жизнью, нет ни времени, ни сил для интриг или уловок. Но пока анима не освобождена и остается в плену, жизненный поток останавливается, а это направляет запертую энергию на алчные и злые замыслы.

Так как тень — это часть души, которая не встречает понимания и с презрением отвергается, то ей ничего другого не остается, как убить себя. Если мы заходим слишком далеко в подавлении тени, если наша позиции по отношению к ней остается неизменно жесткой и суровой, то неизжитый комплекс должен умереть. В этом состоит цель аскетики. Когда герой предает тело умершего бедняги земле (иначе говоря, реальности), то тень, существовавшая до этого в виде трупа, исчезает, а затем появляется снова — теперь уже в качестве духа или призрака. Тень возвращается, но уже в духовном аспекте, а это означает, что проблема тени по-прежнему существует, но на качественно более высоком уровне.

Характер нашего героя тоже помогает лучше понять природу тени. Петер не сын короля, а самый обыкновенный парень, никому не известный, рядовой человек. (Нередко у такого рода героя нет даже имени.) Он олицетворяет собой среднего человека, который представляет собой не что иное, как аспект Самости — Антропос — вечное человеческое существо в само# обычной, но тем не менее извечной форме. (В этой связи уместно вспомнить, что в Германии Христа часто называют Knecht, что означает «слуга, работник».) Фигура тени выполняет компенсаторную функцию, так как благодаря ее присутствию герой обретает внутреннюю завершенность. Между тем путь этого «простого человека», Петера, ведет от общей и простонародной формы к особой — королевской (психологический смысл которой обсуждался нами выше).

Осознание Самости в сказке может быть достигнуто и пережито посредством таких совершенно различных категорий героев, как принц или обыкновенный помощник конюха. Мы видим, например, как молодые люди нередко идентифицируют себя внутренне с «тайным принцем» или сверхъестественным существом. Множество других, наоборот, хотело бы быть прежде всего обыкновенными людьми — такими же, как все. Каждая из этих крайних форм втайне тоскует по другой, и вместе они образуют, по существу, две стороны Антропоса, Человека. Бессознательное настаивает на существовании обеих сторон потому, что цель индивидуации, как это ни парадоксально, заключается в том, чтобы стать более индивидуальным, более обособленным от коллектива, а следовательно, и более человечным. Герой в сказках нередко предстает в роли беглого солдата. Он порвал с коллективной организацией общества, и на его долю выпадают испытания совершенно особого рода. В нашей сказке тень трансформируется в потустороннего духа. Это — слуга-компаньон, и именно благодаря его знаниям и умениям мальчишеская простоватость героя подвергается необходимой шлифовке. Поэтому насколько герой здесь недалек, настолько его тень находчива; Ринг же, являясь принцем, занимал высокое положение, поэтому его тень была воплощением инстинктивного начала.

Герой отдает все свое наследство на похороны неизвестного ему человека. Это намного больше того, что принято делать в таких случаях и даже намного превосходит возможности денежных средств самого героя, то есть перед нами типично героическая жизненная позиция. Отношения с тенью улажены с помощью похорон, так что она не притязает более на человеческую жизнь. После захоронения она не возвращается к жизни, а трансформируется в дух в той сфере, где может обрести покой.

На обеспечение героем похорон тени можно смотреть с двух точек зрения: с одной стороны, он отдает деньги (то есть энергию), с другой — освобождается от беспокойств, связанных с тенью. Признать наличие у себя тени — значит быть готовым предоставить положенное ей место. В нашей сказке тени предоставляется возможность осуществить ее собственные намерения, и это влечет за собой ее одухотворение. Когда тень осознана лишь наполовину, то — как всякое «ни рыба ни мясо» — доставляет, в силу своей неопределенности, особенно много хлопот душе. Одухотворение тени происходит вследствие того, что недавно приобретенный компаньон — тень — начинает играть ведущую роль в решении задач, возникающих перед героем, становится распорядителем судьбы, то есть в конечном счете выполняет ту же роль, что и Мефистофель в «Фаусте». Только отбрасывая тень, мы принадлежим миру реальности. Тень вовлекает человека в безотлагательность конкретных жизненных ситуаций, требующих решения «здесь и сейчас», и таким образом создает реальную биографию человека, всегда склонного предполагать, что он есть только то, что о себе думает. Однако обычно во внимание принимается как раз биография, создаваемая тенью.

И только позднее, когда тень отчасти уже ассимилирована, эго становится способным в известных пределах управлять собственной судьбой. Затем, однако, другое содержание бессознательного, а именно Самость, главным образом берет на себя функцию устроения судьбы, и это объясняет, почему в нашей сказке тень-компаньон позднее исчезает.

У героя нашей сказки совершенно отсутствует какая бы то ни была цель. Дома он не связан никакими обязательствами, во время странствий по чужим краям он не стремится попасть в какое-либо определенное место. Все

это — хорошая предпосылка для героического поступка, момент, на котором обычно акцентируется внимание в сказках. Ему становится скучно дома, он забирает свою часть наследства и отправляется куда глаза глядят — все это свидетельствует о том, что энергия уже покинула сознание и усилила бессознательное. Нам только тогда открывается тайна бессознательного как реальности, когда мы простодушно следуем за ним, повинуясь зову своего любопытства, а не тогда, когда мы расчетливо хотим использовать силу бессознательного для осуществления какого-нибудь сознательного замысла.

Как только первый шаг для решения проблемы, связанной с тенью, сделан, анима активизируется. В сходной норвежской параллели нашей сказки у анимы — кожа тролля, что можно понимать в том смысле, что она олицетворяет более старый, примитивный уклад жизни и имеет языческую природу. В нордической мифологии анима часто предстает в сверхъестественном и троллеподобном виде, и тогда она символизирует собой вызов традиционной христианской жизни, нравственной и безопасной. Для того чтобы амплифици-ровать этот аспект анимы, давайте отвлечемся на время от нашей сказки и рассмотрим пару скандинавских. Первая из них — история человека, ставшего калекой в результате отказа иметь что-либо общее со своей языческой анимой.

Невидимая церковь

Школьный учитель Этнедалъ любил проводить свой каникулярный отпуск в полном одиночестве — в хижине, затерянной в горах. Однажды, находясь там, он услышал звон церковных колоколов, а так как никакой церкви поблизости не было, он с удивлением огляделся по сторонам и вдруг увидел группу людей в воскресной одежде,

движущихся мимо его хижины по тропинке, которой раньше никогда там не было. Он пошел вслед за ними и вскоре вышел к небольшой деревянной церкви, которую тоже видел впервые. Проповедь старого пастора произвела на него сильное впечатление, но он заметил, что имя Иисуса Христа ни разу не упоминалось в ней, да и положенного в конце благословения тоже почему-то не было.

После службы учителя пригласили зайти в дом пастора, и там, в разговоре за чашкой чая, пасторская дочь сообщила ему, что ее отец уже очень стар, и спросила, не хотел бы учитель занять место отца, когда тот умрет. Учитель попросил дать ему время хорошенько подумать. Дочь согласилась и сказала, что дает ему на размышление целый год. Как только она произнесла эти слова, Этнедалъ обнаружил, что опять находится в знакомом месте в лесу, недалеко от своей хижины. Несколько дней учитель ходил озадаченным, но потом забыл о случившемся с ним.

На следующий год он снова проводил каникулы в своей горной хижине. Заметив, что крыша кое-где пострадала от непогоды он взял топор и забрался наверх, чтобы заняться ее починкой. Неожиданно он почувствовал, что кто-то спускается по тропинке прямо к его хижине. Это была дочь пастора. Увидев учителя, она спросила, готов ли он принять должность пастора. Он ответил ей: «Если я скажу «да», я не смогу ответить за это перед Богом и своей совестью — поэтому я должен отказаться». В то же мгновенье девушка исчезла, а учитель совершенно непроизвольно опустил топор на собственное колено, отчего стал калекой на всю жизнь. (Nordische Marchen, Vol. II, Jenf, Diederichs, 1915, s. 22.)

Эта история показывает, что подавление анимы из соображений общепринятой морали приводит к настоящему психическому «членовредительству». Если мы слишком высоко забираемся (на крышу), то теряем присущий нам от природы контакт с землей (ногу). С другой стороны, в фигуре анимы здесь трудно не узнать языческого демона.

А вот другой пример того, к каким печальным последствиям приводит неподходящий способ решения той же самой проблемы.

Лесная женщина

Один дровосек увидел однажды в густом лесу прекрасную женщину, которая что-то шила. К его ногам подкатилась ее катушка с нитками. Женщина попросила дровосека подать ей катушку, и тот исполнил просьбу, хотя и понимал, что это означало то, что он покоряется ее чарам. На следующую ночь, когда дровосек безуспешно пытался заснуть в избушке, где он жил со своими товарищами, вчерашняя женщина пришла и позвала его за собой. Они пошли в горы, где все дышало красотой и покоем.

Здесь им постепенно овладело безумие. Однажды, когда эта женщина, оказавшаяся троллем, принесла ему что-то поесть, он увидел, что у нее коровий хвост, и недолго думая крепко зажал его в расщелине древесного ствола; затем он написал на хвосте имя Христа. Женщина тут же в панике унеслась, а ее хвост остался прищемленным деревом, и мужчина вдруг понял, что его пищей здесь был исключительно коровий навоз.

Через некоторое время, блуждая по лесу, он наткнулся на хижину и обнаружил в ней женщину и ребенка—обоих с коровьими хвостами. Женщина,

увидев вошедшего, сказала ребенку: «Сходи принеси своему отцу глоток пива». Дровосек в ужасе выбежал из хижины. Затем он благополучно добрался до своей деревни, но до конца своих дней производил впечатление слегка чокнутого. (Там же, с. 194.)

Эта история демонстрирует, насколько опасны чары анимы для мужчины, эго и воля которого лишены необходимой стойкости. Поддаться аниме — значит потерять контакт с людьми и полностью одичать, хотя, с другой стороны, подавление анимы влечет за собой потерю духовности и энергии.

Тот же тип опасной анимы появляется в истории, рассказываемой южноамериканскими индейцами из племени черенте.

Звезда

Юноша, который вместе со своими сверстниками жил в «доме холостых», каждую ночь с томлением смотрел на сверкающую на небе звезду и думал: «Какая жалость, что я не могу весь день носить тебя в своей бутыли и любоваться тобой». Как-то ночью, очнувшись от глубокого сна, в котором ему снилась все та же звезда, он увидел рядом со своей постелью девушку с прекрасными глазами, излучающими из глубины яркий свет. Она сказала ему, что она и есть та самая звезда, что привлекла его на небе, и что она обладает способностью уменьшаться в размере, так что вполне могла бы уместиться в бутылке и тогда постоянно будет рядом с ним.

Ночь они проводили вместе, но с наступлением дня, когда юноша помещал девушку в свою бутылку, ее глаза сверкали, как у дикой кошки. Вскоре юноша отчего-то сильно загрустил; смутные опасения,

беспокоившие его, подтвердились, когда девушка сказала, что должна его покинуть. Она прикоснулась к дереву волшебным прутом и оно выросло у него на глазах до самых облаков, дав девушке возможность подняться на небо. Против своей воли юноша последовал за ней, хотя она умоляла его не делать этого. И вот. добравшись до вершины, он стал свидетелем необычного празднества, которое уже было в полном разгаре. Особенно страшно стало юноше при виде скелетов, танцующих по кругу, и почувствовав, что у него мутится ум, он поспешил удалиться. Тут снова появилась девушка-звезда и сказала, чтобы он принял очистительную ванну, однако ванна уже не помогла юноше. Когда он спустился на землю, голова его раскалывалась от чудовищной боли — и вскоре он умер. (S. Am. Indianische Marchen, Cherente, s. 206 — Сказки индейцев Южной Америки, глава: «Черенте», с. 206.)

Из этой истории видно, что индейцы хорошо понимали опасную обольстительность архетипических образов коллективного бессознательного, знали об их способности уводить от реальности. Они обнаружили, что, хотя звезды, казалось бы, и предвещают счастье, на небесах отнюдь не царит блаженство.

Анима изображается как чудесный, помогающий герою дух и в то же самое время как свирепое животное. Она часто появляется похожей на смерть и наводящей ужас, и в таких случаях важно держать сознание подальше от бессознательного. Собственно, по этой причине, как бы желая предостеречь человека, бессознательное предстает, принимая вид смертельной опасности. Это общий мотив для сказок всех народов мира. Таким образом, герою необходимо оберегать себя от воздействия отравляющих психических содержаний и не поддаваться все-

му тому, от чего он испытывает странное очарование: ни фантазиям, возникающим в глубине собственной души, ни соблазнительным и опасным домогательствам извне. Поэтому аниму — особенно на ранних ступенях культуры — приходится иногда держать взаперти, что ограничивает и ослабляет се возможности. По существу, это означает отталкивание и обесценивание комплекса, и вот тут анима предстает в облике злобного, со сверкающими глазами животного. Ее реакция вызывается сознательной, дневной установкой героя, но зато ночью она вновь обретает свой божественный вид.

Христианская религия тоже использует представление о бутыли, в которую запирается анима для того, чтобы ввести в определенные границы и сдержать ее взрывчатые силы, а именно — культ Девы Марии, которая одновременно — и сосуд для матери, и образ мужской анимы. Хотя такое сознательное сдерживание часто, действительно, необходимо, существует опасность, что оно будет сохраняться и тогда, когда будет уже не нужно и даже вредно. От способности почувствовать и точно выбрать нужный момент зависит, сможем ли мы прекратить сдерживание прежде, чем в бессознательном накопится слишком много изолированной психической энергии, готовой в любой момент смести созданные нами преграды.

В «Заколдованной принцессе» герой должен преодолеть немало трудностей, прежде чем достигнет анимы, тогда как в альтернативной версии героя и его компаньона преследуют три ведьмы. Ведьма нередко суть первоначальная манифестация анимы и часто имеет сходство с материнским образом, подобно мачехе в «Принце Ринге».

Компаньон Петера перебрасывает катушку с золотыми нитками через реку, чтобы образовался мост. После того как приятели переправились, они успевают вовремя разобрать его, чтобы не дать возможности переправиться

преследующим их ведьмам, и в результате те погибают в воде. Золотая нить в данном случае символизирует тайну связь с исполненным множества смыслов бессознательным. Это — незримые узы, связывающие вещи в единое целое, нить судьбы, которую ткут наши бессознательные проекции.

В этой сказке компаньон Петера выполняет роль надличностного проводника судьбы, и именно у него находится катушка с нитью, которую он бросает на другой берег. Катушка, порхающая туда и обратно, подобно челноку ткацкого станка, балансирует на опасной грани между неопределенным настоящим и ближайшим будущим до тех пор, пока мост, по которому они должны пройти, не приобретает достаточной прочности. Таким способом можно бросать проекции, позволяющие герою в итоге совершить переход от характерного для него состояния разобщенности с миром. Зачастую имеет место колебание между противоположностями — до тех пор, пока человек не обретает твердости, необходимой для того, чтобы совершить переход; иными словами, в наших силах изменить свою внутреннюю установку.

Герой приходит в город, в котором царит траур по принцессе, оказавшейся во власти злых чар, и узнает, что уже не один принц погиб, пытаясь спасти ее. Анима, по существу, околдована и в ловушке, потому что не понят процесс, совершающийся в бессознательном; отсюда ее загадки, на которые должен сначала ответить искатель ее руки. Загадки анимы означают, что она не понимает себя и еще не нашла своего места внутри целостной системы психики. Более того она не способна разрешить эту проблему собственными силами, но нуждается в помощи сознания. С другой стороны, герой находится в таком же затруднительном положении, ибо он тоже еще не нашел своего места и тоже не знает себя. Таким образом, загад-

ка— это нечто, что находится между ними, нечто, что они должны решить вместе. Это — загадка правильных взаимоотношений. Загадка невольно напоминает нам о сфинксе, тоже наполовину являющемуся животным, подобно девушке, одетой в кожу тролля в норвежской версии этой сказки. Классический вопрос сфинкса в мифе об Эдипе касается «существования» человека, по-прежнему остающегося величайшей тайной, которую мы не в силах понять.

Когда проблема анимы не понята, то анима оказывается во власти дурного настроения, подобно принцессе в сказке, которая, как мы убедились, существо капризное, и становится или молчаливой и угрюмой, или раздраженной и истеричной. Анима ставит моральную проблему, несмотря на то, что сама она — вне морали. Нет ничего удивительного в том, что она создает самые запутанные и сложные проблемы, но она же и высвобождается из своего плена, когда герой доказывает, что он действительно достоин так называться, и тогда она ведет его к более высокой форме сознания.

Тень, в облике компаньона, снабжает героя крыльями, так что теперь он способен летать в мире анимы. Это подразумевает возникновение новой установки в сознании и определенную его спиритуализацию, поскольку наличие крыльев у человека ассоциируется скорее с его воображаемым, нежели земным существованием. Способность переноситься в мир фантазии — существенная предпосылка для обнаружения анимы; нам необходимо время от времени освобождаться от земной реальности, по крайней мере, пытаться представить себе такое освобождение с помощью фантазии. Не в меньшей степени необходима и отстраненность: способность к объективному, незашоренному взгляду на вещи и готовность наблюдать, не вмешиваясь и не осуждая.

Кроме того, компаньон снабжает героя прутом — орудием критики, долженствующий умерить мощное воздействие анимы. Прут служит знаком безжалостности, необходимой для того, чтобы наказать аниму за ее кровожадное и демоническое поведение. Герой должен следовать за ней, оставаться вместе с ней, но тем не менее подвергать суровой критике отрицательную сторону ее натуры. Хотя он хлешет ее изо всех сил прутом, прут не должен быть настолько твердым, чтобы заставить ее упасть на землю.

Принцесса, подобно бессознательному, образует единое целое с природой и, следовательно, не способна различать. Сознание превосходит ее в способности адаптироваться к ситуации, потому что оно обычно более хладнокровно и находчиво; обладает терпением и хорошо улавливает различия. Тогда как бессознательное, будучи частью природы, ничем не сдерживаемое, так же беспокойно и мощно, как стихия. Еще не ставшие человеческими порывы бессознательного нередко поэтому предстают в образе великанов, символизирующих собой инстинктивную силу, устремленную к прорыву вверх. Несмотря на свою мощь, великаны, как правило, легко попадаются на удочку, а это означает, что необходимы благоразумие и житейская мудрость для того, чтобы придать энергии бессознательного нужное направление.

Гора, в которую влетает Петер со своим компаньоном, означает самопознание и усилия, которые требуются от человека для того, чтобы проникнуть внутрь нее. Именно здесь герой должен узнать тайну анимы.

Горный дух соотносится с архетипом мудрого старца, который нередко состоит со своей мнимой дочерью, рабски преданной ему, в подобии инцестуозной связи. То, что в его чертоге стоит жертвенник, наводит на мысль о каких-то тайных религиозных обрядах, совершающихся здесь, а его самого можно рассматривать в качестве своего

рода жреца. Вместе с тем есть что-то хтоническое, ассоциирующееся с преисподней в облике этого «отца» анимы. У него много общего с драконом, или Змеем (в сходной русской сказке о трех перышках) — темным, языческим божеством. Он часто ставит перед героем, добивающимся руки его «дочери», непреодолимые задачи — и тогда анима предлагает герою отгадать придуманные им загадки. Горный дух, стоящий за анимой, символизирует собой глубоко затаенный и исполненный смысла план или стремление, руководящее ею, — а это подразумевает, что в скрывающемся за анимой таятся возможности внутреннего развития для героя. «Отец» анимы — это жизненная мудрость более высокого порядка, обладающая знанием законов бессознательного. О том, что горный дух представляет собой надличностную силу, свидетельствуют жертвенник и рыба на нем, служащая предметом поклонения. Этот дух есть часть того духа и мудрости, которыми пренебрегли в ходе развития цивилизации. В норвежском варианте этой сказки горный дух персонифицирован в тролле, являющемся любовником принцессы, а у тролля имеется козел, который часто есть не что иное, как териоморфная форма дьявола. Тролль в этом варианте сказки — всего лишь природный дух и боится героя.

Идея духа генетически находится в близком родстве с представлением, что душа человека задерживается какое-то время на земле после его смерти. Подобная идея духа получает развитие в результате взаимодействия, возникающего между ее субъективным и объективным аспектами. Дикари переживают дух как совершенно иное по отношению к ним, чисто объективное явление, тогда как мы склонны считать, что духовный опыт имеет субъективную природу. Тем не менее дух первоначально был — и в значительной степени продолжает оставаться — автономным архетипическим фактором.

В волшебных сказках старец выступает обычно в роли помощника, появляющегося тогда, когда герой оказывается в затруднительном положении и нуждается в совете и руководстве. Он олицетворяет собой концентрацию умственных сил и способность целенаправленной рефлексии; и что еще важнее — он вносит собой подлинное объективное мышление. Таким образом, у этого символа духа имеются как объективно-нейтральный, так и положительный и отрицательный аспекты. Если старец в какой-либо сказке выступает в качестве только положительной или только отрицательной фигуры, то он выражает собой лишь половину сущности архетипического старца, и в этой связи на память невольно приходит «двоящийся» образ Мерлина. В рассмотренной нами сказке старец — это, если так можно выразиться, не что иное, как анимус анимы, и это можно понимать в том смысле, что за героиней этой сказки (анимой) в данном случае стоит объективный дух.

Подобные, связанные с горами, фигуры — устойчивый мотив народных легенд и поверий; таков, например, Барбаросса народных преданий (См. словарную статью «Berg» в «Handworterbuch des Aberglaubens), в алхимии же это — Меркурий, который предстает то мальчиком, то старцем, то несущим гибель, то вдохновляющим и чей характер зависит от установки алхимика (См.: C. G. Jung. Psychology and Alchemy и Alchemical Studies в C. W. 12, 13). В алхимических историях тот, кто занимается алхимией, нередко ищет истину в недрах гор, где и встречает некоего старца, в котором мы с полным основанием можем видеть фигуру Гермеса-Меркурия. Этот дух есть цель, и в то же самое время — вдохновение, ведущее к цели. Его называют «другом Бога», он является обладателем ключа или книги и хранителем всех тайн. В более позднюю эпоху алхимики задавались вопросом, в каком отношении к

христианскому Богу находится эта фигура, несущая в себе черты Меркурия, и приходили к заключению, что в ней следует видеть хтоническое отражение Бого-образа.

Храм внутри горы — тоже часто встречающийся мотив в европейских волшебных сказках. Сооружение, воздвигнутое человеческими руками внутри горы, означает наличие некой структурированной формы в бессознательном, иначе говоря, представляет собой какое-то культурное движение, которое внезапно прекратило свое существование или оказалось искорененным, вместо того чтобы влиться в основное русло развития культуры. Такого рода здание символизирует внезапно прерванный культурный подъем, разрыв в развитии культуры, подобный, например, неожиданному отказу в 17 столетии от алхимии и от квалитативного взгляда на природу (в пользу исключительно квантитативного подхода). В результате такого резкого разрыва отторгнутое культурное движение остается невредимым, но существует в дальнейшем лишь в виде ставшего анахронизмом фрагмента традиции, не оказывая вследствие своей изоляции сколько-нибудь реального воздействия на умы.

Рабская зависимость анимы от горного духа объясняется тем, что он знает, что нужно для того, чтобы она почувствовала себя живой и полной сил. Наше современное сознание не только не уделяет душе необходимого времени или сил, но и пытается вообще забыть о ее существовании. Следовательно, можно говорить о том, что анима в нашей сказке льнет к горному духу потому, что чувствует, что его обещание сделать ее жизнь более богатой и полной — не пустые слова; это имеет прямую связь с тем, что горный дух — язычник, и обусловлено тем, что языческое мировоззрение (Weltanschauung), в известных отношениях, открывает для мужской анимы гораздо более широкие жизненные возможности.

Ключ к пониманию того, почему горный дух здесь предстает как в виде подчеркнуто нехристианской фигуры, надо, по-видимому, искать во времени создания этой сказки. Волшебные сказки — точно гак же, как архетипические сновидения — находятся в связи с медленно протекающим в коллективном бессознательном поступательным процессом. Требуется немало времени, чтобы смысл, который они в себе несут, пустил корни и проник в сознание, поэтому мы можем датировать их лишь с погрешностью в триста лет. Наша сказка должна быть отнесена к сравнительно позднему времени, а именно к веку Просвещения, когда мы становимся свидетелями приложения фундаментальных христианских доктрин к вполне земным вещам; так например, Иоганн Кеплер считал, что земной мир является отображением Св. Троицы: он усматривал в трехмерности пространства образ Троицы, утверждая далее, что единое Божество есть сфера, центром которой является Бог Отец, поверхность, или внешняя сторона, соответствует Богу Сыну, а радиусы между ними — Святому Духу. Согласно Кеплеру, все существа, сотворенные Богом, стремятся принять сферическую форму, т. е. подражают Творцу. Не без основания полагают, что эпоху Просвещения, взятую в целом, можно охарактеризовать как тип культуры, имеющий своим основанием тринитарную форму мышления, которая выражает, вообще говоря, достаточно несовершенную точку зрения, исключающую наличие проблемы зла и иррациональных элементов в природе. Это привело к возникновению оппозиции между этим новым стилем мышления и предшествовавшим ему. Новое мышление, вследствие своей отчужденности от иррационального и души, было и остается таким же односторонним, как и прежнее. Для того чтобы уравновесить новую тенденцию, люди, унаследовавшие традиционный тип мышления, более энергично

заявляют о своих убеждениях. Обе стороны образуют два обособленных лагеря, но ни один из них не способен восполнить собой другой, чтобы устранить его недостатки.

Первый предмет, который горный дух предлагает принцессе загадать, с тем чтобы поставить в тупик героя, — это белая лошадь ее отца, и здесь косвенно вводится новый образ и новый персонаж — король, реальный отец анимы. Как я уже говорила, король иногда символизирует собой отживающую свой век систему духовного и светского мироустройства. Вполне возможно, что отец анимы служит символом износившегося и затертого христианского мировоззрения (Weltanschauung), при этом отвергающий, в противоположность ему, господствующую религию горный дух тоже в значительной степени выполняет функцию отца. То, что с горным духом связывается бурный подъем либидо, нарастающий в бессознательном, свидетельствует, что перед нами полный жизненной силы архетип, причем то, что он был когда-то вытеснен, делает его особенно опасным. Герой должен быть начеку перед лицом обеих противоположностей, каждая из которых равно обозначена королевской фигурой, ибо, подобно всем крайним противоположностям, они непостижимым образом тождественны друг другу. Что касается королевской лошади, то она является символом бессознательных сил, находящихся в распоряжении сознания.*

Второй предмет, который должна загадать принцесса, — это меч. Он символизирует справедливость, власть, решительность (вспомним Александра, разрубившего гордиев узел ударом меча) и способность к различению — как при понимании, так и в своем волеизъявлении. Мотив меча играет важную роль в алхимии;[8] дракона, например, разрубают мечом, и это означает попытку различе-

* Более подробно символическое значение лошади обсуждается в работе Юнга «Символы трансформации» (C. W. 5).

ния инстинктивных побуждений, с тем чтобы смутные бессознательные содержания сделались более определенными. Мы должны разрубить первоматерию (prima materia) «своим собственным мечом»: иными словами, для того чтобы стать хозяином свободного либидо, которое предлагается нам бессознательным, необходимо принять сознательное решение. Это означает, что решение относительно того, какой линии держаться, должно приниматься сознательной личностью, и способность к такому решению является существенной предпосылкой для того, чтобы бессознательное могло идти «перед. «Возьми меч! Разруби дракона!» — тогда что-нибудь в тебе да разовьется. В обряде богослужения меч символизирует Логос, а в Апокалипсисе меч — это Логос, выступающий как окончательное Слово Бога, творящее суд над миром. Пламенный меч, «обращающийся» перед Эдемским садом и не позволяющий в него войти, получает объяснение в алхимии как гнев Ветхозаветного Бога. В гностической же системе Симона Мага пламенный меч истолковывается как страсть, которая и отделяет землю от рая. Меч может также иметь и отрицательное значение, а именно — несущего гибель, преждевременно обрывающего жизнь. Подобно коню, меч обозначает либидо, содержащееся в бессознательном, заряд психической энергии. Конь и меч, таким образом, оказываются связанными между собой, хотя разница в том, что меч — это орудие, изготовленное человеком, тогда как конь — это инстинктивно-непроизвольное либидо.

Третий предмет, о котором должна подумать принцесса, — голова горного духа, вещь, которую не в состоянии вообразить никто из смертных. Греческие алхимики заявляли, что в головном мозге сокрыта величайшая тайна. Платон в «Тимее» отмечает, что голова повторяет шарообразную форму Вселенной, иными словами — Бога.

Соответственно, она несет в себе божественные тайны человека. Вероятно, этим в какой-то степени объясняется, почему у дикарей мы нередко сталкиваемся с культом головы. Например, сабины погружали «золотоголового» человека, т. е. блондина, в масло, затем отрезали ему голову и использовали ее в качестве оракула. Алхимики называли себя «детьми золотой головы», а алхимик Зосима учил, что омега (Q) являет собой величайшую тайну. Кроме того, голова в алхимии является символом Самости. При помощи головы мы получаем ключ к решению внутренних проблем. В более позднее время голову интерпретировали как сущность (essence) или смысл. Что касается слов горного духа, что «ни один смертный не способен помыслить о ней», то они означают, что человек не в состоянии постичь эту сокровенную тайну. В нашей сказке именно голова горного духа (которая вскоре будет отрублена) придумывает загадки и, следовательно, служит источником всех загадок анимы. Таким образом, приобретение героем этой головы является решением его проблемы, потому что, обладая ею, он становится способен понять свои сокровенные психические процессы.

Три мысленно представленных объекта — лошадь, меч и голова — являются отражением того факта, что старая система сознания еще обладает определенной волей и энергией, хотя ее динамика и смысл вернулись к исходному бессознательному состоянию. Следовательно, налицо раскол между энергией сознания и покинувшим сознание и пребывающим в бессознательном смыслом, что является, между прочим, основной проблемой нашего времени.

Рассмотрим теперь символы, обнаруживающие свое присутствие в храме горного духа. Во время первого появления здесь героя он видит только несколько звезд, чертог же погружен в темноту, и на жертвеннике ничего нет. Редкие, беспорядочно проступающие на небе

звезды суть скрытые, в беспорядке рассеянные зародыши сознания.

Во время второго его появления над храмом сияет луна, а на жертвеннике лежит рыба с шипами. Луна, символ женского начала, означает женскую установку по отношению к внутреннему и внешнему миру, установку, для которой характерны приятие и чуткая восприимчивость к тому, что происходит. В китайской поэзии появление луны иногда означает, что на смену напряжению борьбы приходят отдых и успокоение.

Греческий философ Анаксимандр высказывал предположение, что человек произошел от иглистой рыбы. Рыба известна в качестве христианского символа; апостолы были названы Христом «ловцами человеков», рыба же (ichthys, что расшифровывается как Иисус Христос сын Божий Спаситель. — Прим. рус. ред.) является для христиан символом самого Христа и вследствие этого входит в состав праздничной евхаристической пищи. Как Христос, так и рыба являются символами Самости. Христос, таким образом, отводит от природы содержащуюся в символе рыбы проекцию, высвобождая тем самым от этого бремени природу и сосредоточивая проекцию на себе. Рыбе принадлежит также выдающаяся роль в астрологии, поскольку именно этот знак зодиака оказывает влияние на развитие событий в первые два тысячелетия христианской эры. Однако этот знак составлен из двух рыб, расположенных параллельно, но смотрящих в разные стороны, одна, из которых символизирует Христа, другая — анти-Христа. Иглистая рыба, о которой идет речь в нашей сказке, указывает, по-видимому, на анти-Христа — центральное, но дьявольское содержание бессознательного. Это — не дающее к себе подступиться, колючее, ускользающее содержание бессознательного, и достижение которого связано с большим

трудом и риском. В Средние века в рыбе видели символ земных наслаждений, «потому что она необыкновенно прожорлива»; а возможно, также и потому, что Левиафан представлял из себя чудовищных размеров рыбу. В еврейской традиции утверждается, что мясо Левиафана станет для благочестивых евхаристической пищей в день Страшного суда. Поскольку мясо Левиафана считалось в этой традиции чистой пищей, то это подразумевало обретение бессмертия. (Отметим наличие здесь определенной амбивалентности, ибо в рыбе также видели символ похотливости и прочих низменных инстинктов.) В Индии рыба тоже связывалась с символом спасения. Бог Ману превратился в рыбу и спас священные книги от потопа. В алхимии часто упоминается «рыба в форме шара посреди океана» — без костей и удивительной толщины, позднее эту рыбу связывали с ярко святящейся рыбой, вызывающей у людей жар. Медуза — огонь в море — интерпретировалась алхимиками как символ божественной любви или адского огня. Комбинации из подобных несопоставимых аспектов широко представлены в алхимическом символизме. В отличие от христианства, для которого брак небес и ада есть нечто абсолютно недопустимое, в алхимии предпочтение всегда отдается парадоксальному решению.

В психологическом плане рыба — отдаленное, труднодоступное содержание бессознательного, сумма потенциальной энергии, заряженной возможностями, которым, однако, недостает ясности. Это — либидинозный символ для относительно неопределенного, не поддающегося уточнению количества психической энергии, направленность и пути преобразования которой остаются неясными. Амбивалентность, характеризующая все, что связано с рыбой, проистекает из того, что мы имеем здесь дело с содержанием, находящимся ниже порога сознания.

Во время третьего появления героя чертог горного духа ярко освещен лучами солнца. (Смена предметов, открывающихся каждый раз глазам героя, наводит на мысль о постепенности освещения его бессознательного — вплоть до обретения способности ясно различать тайные пружины своей души.) Полуночное солнце внутри горы заставляет вспомнить полночный солнечный свет, идущий снизу, который герой Апулея увидел в царстве мертвых.* Ведь не только эго вносит свет, но и само бессознательное имеет «латентное сознание». Это полночное солнце и есть, по-видимому, первоначальная форма сознания, т. е. коллективное сознание, в отличие от эго-сознания. В принципе, нечто подобное свойственно дикарям и детям — ощущение того, что это известно, которое вовсе не тождественно ощущению «я это знаю». Свет в бессознательном поначалу имеет характер нецентрированного, рассеянного свечения. В мифах творения создание света нередко разделяется на две стадии: сначала рождение света как такового, затем — рождение солнца. В Книге Бытия, например, Бог создает свет уже в первый день творения и только на четвертый день создает солнце и луну.

На жертвеннике лежит огненное колесо. В Индии колесо — символ власти и победы, помогающий обрести силу и указывающий путь.** Это — колесо освобождения, движущееся правильным образом в правильном направлении и символизирующее постепенный рост в человеке религиозного сознания. В позднейшую эпоху символ колеса приобретает другой, более зловещий аспект в качестве круговорота перерождений, бессмысленного повторения по кругу жизненного процесса, которого необходи-

* Apuleius. The Golden Ass (London: Penguin, 1950), p. 286.

** Mrs. Rhys David, «Zur Geschichte des Rad Symbols» in Eranos Jahrbuch (Zurich: Rascher, 1934).

мо попытаться избежать. В обоих случаях колесо служит символом самодвижущейся силы бессознательного, иначе говоря — Самости. Совершать свой жизненный путь в согласии с внутренним ритмом души (psyche), огненного колеса,— цель индийца. Он стремится сверять каждый свой шаг с «курсом», заданным Самостью. Однако Самость приобретает характер отрицательного фактора, причиняет муки, если ее намерения поняты неправильно; тогда-то загадки и остаются без ответа. Во времена древнего Вавилона открытие гороскопа, или астрологического круга, знаменовало появление представления о роковом колесе, посредством которого человека затягивает в «колесо» собственной судьбы. Перед Христом преклонялись, в частности, и потому, что он был единственным, кто смог снять гнет колеса рождений — тем, что дал верующим в него возможность второго, духовного, рождения. С другой стороны, в Средние века Фортуна всегда изображалась с колесом (чем-то напоминающим колесо рулетки), что должно было означать безрассудное вмешательство слепой судьбы в жизнь людей, которые, в действительности, просто являются пленниками своего бессознательного. Алхимики нередко воспринимали свою работу как движущийся по кругу процесс непрерывного очищения. Круговое движение алхимического колеса приводит к унификации противоположностей: небо становится земным, земля — небесной. Для алхимиков это мировое колесо всеобщего круговорота вещей находилось в ряду положительных символов. Даже Бога символически изображали с помощью колеса. Никлаус фон дер Флюэ (Niklaus von der Flue), швейцарский мистик и святой, имел наводящее ужас видение Бога, который явился ему покрытый огромным колесом. Описывая увиденное именно таким образом, он, по-видимому, пытался в какой-то степени смягчить испытанный им ужас и сделать открывшееся

более приемлемым и понятным. В кавказской легенде Бог убивает героя, неистового и бесстрашного воина, направив на него огненное колесо, которое сокрушает и испепеляет стоящего на его пути; с помощью колеса находит здесь выражение представление о мстительной, зловещей стороне божества. Во время праздничных гуляний, приуроченных к дню летнего солнцестояния, которые традиционно проводятся во всех сельских районах Германии, гуляющие скатывают с гор огненные колеса. Хотя в этом обычае можно видеть остатки ритуальных действий, направленных на поддержание и усиление активности солнца, его можно также связать с пониманием солнца как символа, служащего источником возникновения сознания в бессознательном. Среди германских народов широко распространено поверье, что еще не получившие воплощения человеческие души крутятся в воздухе подобно огненным колесам.

Колесо, образованное из огня, указывает на самопроизвольное движение психического, проявляющееся в виде страсти или эмоционального импульса, то есть указывает на тот, всегда неожиданный для нас, подъем либидо из недр бессознательного, который как бы воспламеняет нас. Когда это происходит, то невольно хочется сказать: «Эта мысль вертится у меня в голове, словно колесо». Подобным же образом вращающееся колесо может служить хорошей иллюстрацией бессмысленного движения по кругу, характерного для невротического сознания. Это случается, когда человек потерял связь со своей внутренней жизнью и поэтому не чувствует индивидуального, т. е. единственного и неповторимого, смысла своего существования.

В нашей сказке колесо вследствие своей круглой формы обнаруживает соответствие с головой горного духа — символом Самости в ее темном аспекте. У индейцев Юж-

ной Америки имеется сказка, наглядно подтверждающая мысль, что голове может быть присущ совершенно разрушительный аспект. В этой сказке череп сверхъестественным образом начинает крутиться, у него появляются крылья и когти, и он превращается в демоническое, смертоносное существо, которое охотится на людей и жадно пожирает свою добычу. Это связано с отделением головы от тела и ее автономностью. Резкий отрыв головы от тела в психологическом отношении губителен для человека.

Очень часто король в волшебных сказках нуждается в живой воде. Это означает, что он потерял вкус к жизни. Однако в нашем случае тем, кто утратил смысл жизни, является как раз анима, и, в еще большей степени, это относится к стоящему за ней горному духу, утратившему всякую надежду. Неуравновешенное поведение анимы свидетельствует об отсутствии правильного соотношения между сознанием и бессознательным.

Подобно вампирам, анима и горный дух любят кровь своих жертв. Мотив вампиризма распространен во всем мире. Души умерших в Гадесе, которым Одиссей должен сначала принести кровавую жертву, являются вампирами. Их жажда крови, в сущности, — не что иное, как страстное желание бессознательных содержаний прорваться в сознание. Если им отказывают в этом, они начинают отсасывать энергию из сознания, делая человека утомленным и вялым. В нашей сказке мы имеем дело с попыткой бессознательных содержаний привлечь к себе внимание сознания с целью добиться признания как своей реальности, так и своих нужд, а также с целью что-то сообщить сознанию.

Получив голову горного духа, герой тем самым интегрирует ее знание и мудрость. Владея ими, он разрушает чары, в плену которых оказалась принцесса. Хотя она и освобождена от чар, но тем не менее еще не спасена, по-

тому что символическая голова была понята героем только в негативной форме. Отсечение головы подразумевает отделение данного особого содержания от его коллективного бессознательного фона в результате интуитивного осознания героем специфического характера этого содержания. Таким способом герой интегрирует часть смысла, но понять этот смысл во всей его полноте, равно как и в связи с коллективным бессознательным, ему не под силу. Другими словами, несмотря на то, что он оказался способен различить (то есть отделить) скрытую за принцессой основную причину нарушения порядка и тем самым устранить ее, он все же не смог осознать ее суть; да ему, вероятно, никогда и не было известно о существовании бога древних германцев Вотана. Позитивный аспект полученной головы, т. е. более глубокое понимание того, кто одержим ею, мог бы проявиться лишь с помощью процесса трансформации — наподобие тогоб что происходит чуть позже в анимс.

Мы сможем гораздо лучше понять многие из европейских волшебных сказок, если обратимся к неисчерпаемому запасу символов в алхимических текстах. Ценность этого источника в качестве сравнительного материала очень велика по той причине, что алхимические спекуляции являлись попыткой соединить в коллективном сознании природные языческие склонности с присущими христианству элементами. Односторонняя спиритуализация, свойственная христианству, привела в определенных классах общества к отчуждению человека от инстинкта. Как отмечает Юнг в «Психологии и алхимии», мы подвергаемся влиянию христианства на более высоких уровнях психического, но если посмотреть на более низкие уровни — там мы остаемся совершенными язычниками. Хотя волшебные сказки, в большей своей части, носят всецело языческий характер, некоторые из них, особенно от-

носящиеся к более позднему времени, и в частности, та, которую мы только что рассматривали, содержат в себе символы, которые становятся понятны лишь в том случае, если видеть в них попытку бессознательного заново объединить вытесненную языческую традицию с находящейся под влиянием христианства сферой сознания.

Существует, однако, одно важное различие между волшебными сказками и сочинениями алхимиков: последние не только продуцировали символы посредством проекции своего бессознательного на химические вещества, но и теоретизировали по поводу своих открытий. Их тексты не только изобилуют символами, но и несут в себе множество интересных, в некотором смысле психологических ассоциаций, связанных с такими символами. В этом отношении алхимические образы вполне могут выполнять роль связующего звена между во многом отдаленными от нас образами волшебной сказки и миром современного сознания.

В алхимическом процессе мы постоянно имеем дело с такими стадиями, которые описываются в модели психологического развития личности и находят себе соответствие при рафинировании грубой prima materia в золото, а именно nigredo — латинское слово, обозначающее потемнение материала, подвергшегося обработке огнем; albedo — белое вещество, которое при отмывании превращается в серебро; и rubedo (краснота), когда в результате дальнейшего нагревания серебро превращается в золото.

Albedo указывает на первые проблески понимания индивидом реальности бессознательного (что открывает возможности для достижения им более объективной установки) и одновременно на снижение уровня сознания, без чего такие проблески были бы невозможны. Albedo подразумевает холодный, беспристрастный взгляд на мир, стадию в духовном развитии, на которой все пред-

ставляется отдаленным и смутным, словно бы увиденным при свете луны. Поэтому и говорят, что на стадии albedo женственность (the femine) и луна правят миром. Albedo подразумевает также чуткое отношение к бессознательному. «Промывание», или «отстирывание»,— это тяжелое испытание, заключающееся в осознании человеком неизбежности тени; в этом отличие этой стадии от предыдущей, nigredo, когда происходит первая, наводящая ужас встреча с тенью лицом к лицу; однако как бы ни была она мучительна, вслед за ней должна последовать работа, выражающаяся в воздействии на худшее в нас, что имеет место и в анализе.

Алхимики называют это «тяжелой работой». Если достигнут прогресс albedo, основное напряжение, связанное с такой работой, заметно уменьшается. Тогда простого подогрева достаточно, чтобы albedo перешло в rubedo — управляемую солнцем стадию, возвещающую о новом состоянии сознания. Солнце и луна, краснокожий раб и белая женщина, суть противоположности, которые часто сочетаются браком, знаменуя этим союз объективного сознания с анимой, мужского Логоса с женственным внутренним началом. Благодаря этому союзу все больше и больше энергии начинает постепенно поступать в сознание, создавая условия для позитивного отношения к миру, для любви и творческой активности.

Образ горного духа наводит на мысль о Сатурне, символизирующем в алхимии темный, архаический, «все-еще-не-додуманный-до-конца» спор, который необходимо сделать достоянием сознания, то есть отрубленной головы. Сатурн суть голова, круглая вещь, или «разрушающая вода» (Зосима называет Сатурн омегой или головой). Судя по всему, этот динамичный горный дух все-таки не является богом, но жрецом или другим лицом, призванным служить богу. Он раб огненного колеса. Уже отнюдь

не антропоморфная фигура Самости должна стоять за ним. Отправление культа в горном храме таит в себе опасность, потому что руководство богослужением здесь осуществляется коллективным бессознательным.

Как я уже ранее отмечала, в северных странах Меркурия отчасти отождествляли в Вотаном, о чем достаточно ясно свидетельствует материал волшебных сказок. В результате отсечения алхимии от культурного процесса, с одной стороны, и упадка фольклора, с другой, у людей в их бессознательном были оборваны связи с языческими богами. До того как это случилось, именно в алхимии, фольклоре и астрологии у языческих богов было прибежище для существования. Через указанные три сферы, по существу, проходила для них последняя линия обороны.

Повторяю, горный дух не спасен. Спасена лишь анима. Таким образом, глубочайшая проблема осталась неразрешенной, осталось, начиная с 17 века, смутное предчувствие, что Вотан не умер, что он жив и ждет только часа, чтобы пробудиться в германской душе (psyche).

В нашей сказки с устранением горного духа опасности для героя не кончаются. Во время брачной ночи герой должен трижды погрузить принцессу в воду, пока она не станет самой собой. В норвежской версии сказки ей необходимо смыть с себя кожу тролля в молоке. В мистериях древности молоку принадлежала важная роль в качестве пищи для как бы заново рожденного посвященного. Во время дионисийских оргий, совершавшихся в горах, менады пили молоко и мед, текущие прямо из земли. Молоко и мед служили также пищей для заново родившегося через обряд крещения человека в первые века христианства. В Книге Песий Песней Соломона молоко восхваляется как знак благосклонности и доброты Бога. Апостол Павел называет новообращенных христиан детьми, пьющими молоко нового учения. Молоко — знак начала бо-

жественного возрождения Бога в человеке. В Древней Греции молоко приносилось в жертву хтоническим богам и недавно умершим. В подобных случаях молоку принадлежит катартическая функция (в этой связи уместно вспомнить распространенные в германском мире суеверия, связанные с демонами, занятие которых — чинить людям всевозможные помехи, например, заколдовывать молоко, вследствие чего оно становится «снятым» поэтому против них предписывается целый ряд предосторожностей). Следовательно, мытье анимы в молоке имеет целью очистить ее от демонических элементов, равно как и от связи со смертью.

Кожа животного или тролля, покрывающая героиню или героя волшебных сказок, свидетельствует об их пока еще не спасенной, не искупленной природе. Анима может носить грязную одежду и, выражаясь алхимическим языком, быть «голубем, спрятанным в свинце». И в этом случае мытье или же чистка нередко производятся в неверно выбранное время. Следствием этого является то, что недостаточно развившиеся психологические содержания при отмывании неожиданно проявляют себя в отталкивающем виде, например, в облике анимуса, пребывающего в негативном состоянии. Тогда положительные тенденции, скрытые в бессознательных содержаниях, остаются нереализованными и не только изменяются до неузнаваемости, но и загрязняют инстинкты, материализуясь в принимающих уродливую форму порывах; к примеру, духовные устремления человека находят для себя выражение в пристрастии к спиртному. Действительно, большинство невротических симптомов, «скрывая под собой» существенно важные положительные содержания бессознательного, чем-то весьма напоминают кожу тролля.

В немецкой версии нашей сказки после первого погружения анимы в чан с водой она оборачивается вороном,

после второго — голубем, и это явно вследствие того, что ей присущ элемент непостоянства. Только тем, что она репрезентирует неуправляемое, капризное, ускользающее содержание, можно объяснить ее частое появление в волшебных сказках в виде птицы.

В христианском мире существовало представление о том, что ворон являет собой воплощение грешника, а также и дьявола (см. «Словарь немецких суеверий» — Handworterbuch des deutschen Aberglaubens). С другой стороны, в античную эпоху ворон имел отношение к культу солнечного бога Аполлона, а в алхимии же он символизирует nigredo (черноту) и меланхолические мысли. Старик, обитающий внутри горы, и с ним ворон,— это довольно часто встречающийся в волшебных сказках образ.

С другой стороны, голубь является птицей Венеры. В Евангелии от Иоанна он символизирует собой Святой Дух, а в алхимии служит символом albedo. Необходимо проводить различие между двумя вышеназванными аспектами анимы, поскольку ее птичья природа указывает на принадлежность иному миру, тогда как своей женской стороной она, напротив, связана с нашим миром. Непостоянную, ускользающую птичью природу необходимо выпустить, или отделить, с помощью принудительной ванны. (Сравним эту ситуация с требованием к герою, чтобы он разделил пополам собственного ребенка, иными словами, чтобы он был готов добровольно отделить сознание от бессознательного.)

Такая ванна является своего рода крещением, трансформацией через посредство бессознательного. Практически это выражается в том, что герой как бы заталкивает аниму назад, в бессознательное, что подразумевает наличие у него критической установки по отношению к тому, что пробуждается и входит в сознание. Подобная установка необходима, потому что анима и реакции, ко-

торые она вызывает у мужчины, несмотря на их, по всей видимости, человеческий характер, очень часто вводят в заблуждение. По этой причине мужчине всегда следует относиться с известной долей скептицизма к воодушевлению, источником которого является анима, спрашивая себя: «Это и в самом деле мое собственное чувство?», ибо подобное чувство у мужчины действительно может быть лирическим и парящим, подобно жаворонку в небе, но оно же может быть кровожадным и готовым ринуться на добычу, как коршун (настроение, которое едва ли можно называть подлинно человеческим). В этом отношении принудительная молочная ванна в норвежском варианте данной сказки служит той же самой цели — очищению анимы и снятию с нее проклятия; иначе говоря, это — акт различения (discrimination).

Последнее, чем обеспокоен компаньон героя (а он является духом умершего), связано, как мы помним, с процедурой очищения анимы. Когда брачная ночь анимы с героем благополучно доведена до конца, он исчезает, превращаясь в полностью бесплотное существо. На самом деле он больше чем просто теневая фигура. По существу, он — вдохновляющий, творческий дух. Но он может действенно проявить себя в этом качестве лишь тогда, когда анима утрачивает свои демонические свойства. Лишь тогда он способен занять подобающее ему место.

После того как брак героя с его анимой осуществился, задача тени выполнена, как это было и в сказке о принце Ринге. Следовательно, взаимоотношения с тенью не являются в данном случае основной целью, скорее, она заключается в том, чтобы обрести подлинную внутреннюю цель, после чего битва добра со злом перестает занимать центральное место в жизни человека.

Женская тень

Волшебных сказок, в которых рассказывалось бы о героине и ее тени, не так уж много. Обычной моделью таких сказок является банальная история о доброй и злой сестрах, в конце которой одна возвращается с богатыми подарками, другая же сурово наказывается. Еще одна модель — история девушки, которая подвергается гонениям со стороны злой мачехи, заставляющей ее выполнять самую черную работу или даже просто выгоняющей из дому. (Эти две фигуры одинаково удобны и при интерпретации данного сюжета с мужской точки зрения — в качестве двух аспектов анимы.) Женская тень редко встречается в волшебных сказках, потому что женщины, в отличие от мужчин, не столь резко отделены от своей тени. Если такое отделение в женщине и происходит, то оно обычно является результатом воздействия анимуса, потому что у женщин натура и инстинкт гораздо в большей степени равняются друг на друга, нежели у мужчин. Женская психика демонстрирует тенденцию раскачиваться, подобно маятнику, от одной противоположности к другой — от эго к тени и наоборот, подобно тому, как луна переходит от ущерба к полной фазе и снова идет на ущерб. Тем не менее, имеется одна сказка, с помощью которой, как мне думается, можно составить себе некоторое представление о проблеме женской тени. В ней, как это часто бывает в волшебных сказках, проблема тени переплетается с проблемой анимуса.

Лохматая макушка

Король и королева, у которых не было собственных детей, удочерили маленькую девочку. Как-то раз, когда она играла со своим золотым мячом, на нее загляделись проходившие мимо нищенка и ее

маленькая дочь. Король и королева хотели прогнать их, но маленькая нищенка сказала им, что ее матери известно, что нужно сделать, чтобы у королевы появились дети. После того как ее угостили вином, старая нищенка поведала королеве, что та должна перед отходом ко сну искупаться в двух чанах, а затем выплеснуть воду под кровать; если она так сделает, то увидит на следующее утро под своей кроватью два распустившихся цветка: один — очень красивый, а второй — неприятный на вид; королеве надо будет съесть только красивый цветок.

Когда утром королева съела выросший под ее кроватью яркий красивый цветок, он оказался таким вкусным, что она не смогла удержаться, чтобы не съесть заодно и второй — черный и безобразный. Когда в положенное время она разрешилась от бремени, то у родившейся девочки было уродливое тельце и землистый цвет кожи. Не успев появиться на свет, она схватила в руки деревянную мутовку и принялась скакать перед матерью верхом на козле. Говорить она тоже начала с первых минут. Следом за ней королева родила девочку необычайной красоты. Родившуюся первой назвали Шаггитоп (Shaggy-Top), что значит «вихрастая макушка», потому что ее голова и часть лица были покрыты стоявшими торчком жесткими вихрами. Дурнушка очень сдружилась со своей младшей сестрой.

Как-то в сочельник до них донесся страшный шум, который подняли женщины-тролли, отмечавшие праздник поблизости от дворца, и Шаггитоп вышла со своей мутовкой на улицу, чтобы прогнать их. Ее прекрасная сестра тоже выглянула

за дверь, и в этот момент оказавшаяся рядом троллиха оторвала у нее голову и приставила взамен голову теленка.

Тогда Шаггитоп села со своей несчастной сестрой на корабль и поплыла в землю женщин-троллей, там она нашла ее голову под окном жилища троллей и бросились наутек. Троллихи пустились за ней в погоню, но она успела взбежать на корабль и вернула голову сестры на прежнее место.

Вскоре приплыли они в страну, которой правил недавно овдовевший король, у которого был единственный сын. Этот король, увидев прекрасную принцессу, сестру Шаггитоп, захотел жениться на ней. Однако Шаггитоп поставила условием, что это произойдет лишь в том случае, если на ней самой женится принц, сын этого короля, так что королю ничего не оставалось, как строить двойную свадьбу, невзирая на протесты сына, которому совсем не хотелось жениться на такой уродине, как Шаггитоп.

В день свадьбы Шаггитоп сказала принцу, чтобы он спросил ее, почему она приехала на свадьбу на козле, да еще таком безобразном. Когда он так и сделал, Шаггитоп ответила, что, это не так, ведь на саамом деле у нее отличная лошадь, и вслед за тем козел, действительно, превратился в прекрасного коня. Подобным же образом мутовка превратилась в серебряный веер, торчащие во все стороны вихры на голове — в золотую корону, а сама она — в такую ослепительную красавицу, что даже сестре было до нее далеко. Последовавшая за этим брачная церемония оказалась куда более радостным событием, чем можно было предполо-

жить, (см. «Zottelhaube» из сборника «Nor-dische Volksmdrchen», Vol. II»)

Ассимиляция верхнего и нижнего здесь аналогична ассимиляции, наблюдавшейся нами в «Принце Ринге». И снова тень спасена благодаря тому, что становится осознанной,— из чего, по-видимому, можно заключить, что для мужчины и женщины тень представляет, в действительности, одну и ту же проблему.

Мотив бездетных короля и королевы обычно предшествует в сказках мотиву чудесного рождения весьма необычного ребенка. Сама по себе бездетность является свидетельством того, что связь с созидающей основой, или «почвой психического», нарушена и образовалась пропасть между ценностями и представлениями коллективного сознания и темной, плодородной почвой бессознательных, архетипических процессов трансформации.

Мы можем рассматривать два центральных образа сказки — прекрасную принцессу и Шаггитоп — в качестве образующих параллель Рингу и Снати-Снати. Согласно нашему предположению, Ринг представляет собой некий импульс в коллективном бессознательном, стремящийся создать новую форму сознания. А в Шаггитоп, скорее всего, персонифицируется побуждение к восстановлению ощущения эмоциональной связи с глубинами бессознательного и с природой, поскольку в жизни, как правило, задача обновления эмоциональных ценностей ложится именно на женщин.

Перед тем как у нее наконец появляются собственные дети, королева делает максимум возможного, чтобы исправить создавшуюся ситуацию, удочеряя чужую девочку. Это в высшей степени позитивное решение вызывает (подобно магии — посредством аналогии) оплодотворяющее воздействие в «лоне» бессознательного. При помощи золотого шара, который, вполне возможно, играет здесь

роль символа Самости, приемное дитя привлекает внимание маленькой нищенки и ее матери. Функция символа Самости заключается в том, чтобы объединять темные и светлые аспекты психического; когда это происходит, то констеллируется всепорождающая мать-природа: старая нищенка как раз и воплощает собой инстинктивное знание, которым обладает природа.

Нищенка дает королеве вполне определенный совет: вылить воду, в которой она будет мыться, под кровать, а затем съесть один из выросших в этой воде цветков. Сохранение грязной воды в спальне, скорее всего, означает, что королеве следует не отбрасывать свою темную сторону, а наоборот, принять ее в самой интимной для себя обстановке, потому что в этой грязной воде — ее тени — скрыто также и ее собственное плодородие. По-видимому, в этом и заключается древний материнский секрет старой нищенки.

Яркий цветок и темный цветок как бы предвосхищают противоположность в самой природе будущих дочерей. Цветы выступают знаком их пока еще не рожденных душ, и они также символизируют чувство. Съедая оба цветка — вместо того чтобы ограничиться одним из них,— королева тем самым невольно обнаруживает свое побуждение, направленное на то, чтобы интегрировать весь спектр бессознательного, а не только его более яркий аспект. Поступая таким образом, она, кроме того, впадает в грех непослушания — хотя это является «приносящим удачу» (beata culpa), что приводит к новым затруднениям, но вместе с тем и к более высокому уровню осознания. С аналогичным мотивом мы уже имели дело в случае, когда Ринг открывал дверь запретной кухни и нашел там Снати-Снати.

Шаггитоп, в качестве тени новой формы жизни, с избытком наделена способностями и инициативой. То, что

она так быстро становится взрослой, указывает на ее демонические качества и во многом общую с духами природу, тогда как козел, на котором она скачет, является животным Тора и наводит на мысль, что сущность Шаггитоп имеет отношение к дионисийскому хтоническому и языческому миру. Мутовка характеризует ее существо, во многом подобное ведьме, той ведьме, которая постоянно собирается что-то состряпать, с помощью помешивания, усиливая неразбериху в чувствах, с тем чтобы довести их до точки кипения. Меховой чепец вместо волос на голове — характерный признак связи с животным миром и одновременно символ одержимости анимусом. В некоторых сказках преследуемая отцом героиня надевает лохматый головной убор, и это действие свидетельствует о регрессии в животную сферу, вызванной затруднениями с проблемой анимуса. Поэтому Шаггитоп и выглядит таким образом, как будто элемент в бессознательном крепко прилип к ней, что подразумевает власть над ней животных порывов и эмоций. Однако так дело обстоит только снаружи — как это было и в случае со Снати-Снати.

В северных странах языческий слой в бессознательном еще очень сильно дает о себе знать, и поэтому тролли изображены справляющими свой главный праздник, день летнего солнцестояния, накануне Рождества. Когда принцесса с любопытством глазеет на них, стоя в дверях дворца, тролли хватают ее голову и заменяют головой теленка. В скандинавском фольклоре коровьи хвосты нередко встречаются и у самых троллей, и мы можем заключить из подобной перестановки голов, что принцесса подвергается ассимиляции со стороны троллей; она в буквальном смысле слова теряет голову и становится одержимой содержаниями коллективного бессознательного. Можно предположить, что временами она делается совершенно слабоумной, неловкой и неспособной внятно выражать

свои мысли. Это происходит оттого, что вся ее эмоциональная жизнь подпала под контроль темных сил бессознательного, а объяснить происходящее в ее душе сама она не в состоянии.

Шаггитоп, не в пример ей, способна перехитрить троллей и помочь своей сестре избавиться от ее плачевного состояния, и объясняется это тем, что она с троллями, до известной степени, одной породы. Подобно тому как Снати-Снати гораздо лучше Ринга знал, что нужно сделать, чтобы одолеть великанов, так и Шаггитоп оказывается искуснее троллей.

После того как Шаггитоп спасает свою сестру, рассказ получает неожиданный поворот: вместо того чтобы плыть домой, сестры продолжают свое путешествие и прибывают в чужое королевство, при этом ничего не говорится о присутствии там каких-либо женщин, а только о короле-вдовце и его сыне. Поскольку первый королевский двор был представлен несколькими женщинами и бесплодным королем, то во втором королевстве мы обнаруживаем элементы, компенсирующие недостававшее в первом случае. Эти две сферы подобны двум взаимно уравновешивающим друг друга частям психики; незавершенные в отдельности, они образуют целостность только соединенные вместе. Поэтому нет ничего удивительного в том, что когда король предлагает прекрасной принцессе свою руку, то Шаггитоп вынуждена требовать руку принца. Двойная свадьба приводит к образованию того, что Юнг называет брачной четверицей — квадратным символом Самости. (См. К. Г. Юнг, «Психология переноса» в «Практике психотерапии», C. W. 16.)

Шаггитоп спасена не только благодаря тому, что содействует бракосочетанию сестры (что еще раз заставляет вспомнить Снати-Снати), но и с помощью ряда вопросов, которые она просит принца задать ей. Это напоминает

легенду о Парсифале, в которой герой поначалу не в состоянии задать спасительный вопрос, поскольку сознание его еще чересчур незрело для того, чтобы почувствовать то, что бесшумно растет и тянется к свету в его собственном бессознательном. Шаггитоп выполняет функцию решительных, динамичного посредника в бессознательном, понуждающего сознание осознать то, что стремится быть осознанным. Здесь мы имеем прекрасный пример того, как сама природа бессознательного пытается подтолкнуть человека к достижению нового, более высокого уровня сознания. Этот импульс имеет свою отправную точку в своем первоисточнике — в тени, но сначала постепенно, а затем полностью очеловечивается.

Общая структура этой волшебной сказки интересна тем, какое место в ней занимают четверичные системы. Мы имеем две группы из четырех лиц. Сперва это — король и королева, их приемная дочь и ее бедная сверстница, отношения между которыми далеки от гармонии.

Оказавшееся полезным вмешательство старой нищенки приводит к тому, что появляется вторая пара девочек — Шаггитоп и прекрасная принцесса, которые занимают место первой пары детей. Вторжение троллей, нарушающее спокойствие в доме, указывает на то, что эта новая четверица носит еще весьма искусственный характер и слишком обособлена по отношению к глубинной жизни бессознательного. Когда принцесса и Шаггитоп выходят замуж за короля и его сына, они совместно образуют новую четверицу. В этой новой группе можно видеть образцовую репрезентацию Самости — аналогично группе из четырех персон в финале «Принца Ринга». И вновь — сказка начинается с символа Самости и достигает своей кульминации с его же появлением, репрезентируя, таким образом, неизменно повторяющиеся процессы в подобного рода ядерных образованиях коллективной психики.

Возможности анимуса

Анимус, по-видимому, не столь часто встречается в литературе, как анима, однако в фольклоре мы находим очень впечатляющие отражения этого архетипа. Кроме того, волшебные сказки предлагают нам модели, показывающие, какие отношения связывают женщину с этой внутренней фигурой — в противоположность способу обращения с анимой мужчины. Дело в данном случае не сводится к простой инверсии. Каждая ступень в осознании анимуса качественно отличается от аналогичной ступени в осознании анимы. Хорошим примером этого является следующая сказка.

Дроздобород

У одного короля дочь — очень красивая, но такая гордая и надменная и такая любительница насмехаться над людьми, что отказывала всем своим женихам одному за другим. В каждом из них она находила какой-нибудь смешной недостаток. Одному из своих женихов, у которого был слегка заостренный подбородок, она в насмешку дала прозвище Дроздобород, и того прозвали с тех пор Королъ-Дроздобород. В конце концов старый король, выведенный из себя таким поведением дочери, дал клятву, что отдаст ее за первого же нищего, который появится у дворца. И вскоре, когда под окнами зазвучала скрипка нищего музыканта, которая привлекла внимание короля, он осуществил свою угрозу, отдав скрипачу в жены свою дочь (в одном из вариантов для привлечения внимания используется золоченая прялка).

Принцесса становится женой нищего скрипача, но она не способна вести домашнее хозяйство, и

> муле недоволен ею. Он заставляет ее стряпать, затем плести корзины и прясть пряжу, но ни с одной работой она не может справиться. Наконец, он поручает ей торговать глиняной посудой на рынке. Но однажды пьяный гусар разбивает ее посуду, во весь опор проскакав на своем коне. Дома муж бранит ее за понесенные убытки и говорит, что она не годится ни для какой приличной работы, поэтому придется отправить ее в соседний королевский замок в качестве посудомойки.
>
> Однажды ночью бедная женщина узнает, что в замке будет бал по случаю женитьбы принца. Она украдкой поднимается наверх, чтобы посмотреть сквозь неплотно прикрытые двери на танцы. Слуги бросают ей объедки, и она собирает их в свои карманы, чтобы отнести домой. И вот, когда она с грустью смотрит из-за спин слуг на танцующие пары, к ней неожиданно приближается принц, хозяин замка, и приглашает на танец. Покраснев от смущения, бедняжка отказывается и пытается выскользнуть из зала, но в это время, к полному ее стыду, объедки начинают сыпаться из ее карманов. Принц, однако, догоняет ее и признается, что он и есть тот самый Король-Дроздоборед, над которым она когда-то так безжалостно посмеялась, а кроме того, еще и ее нищий муж-музыкант, за которого он себя выдавал после ее отказа, а также и гусар, перебивший ее горшки, и что весь этот маскарад он затеял для того, чтобы сломить ее гордость и наказать за высокомерие. (Grimm's Fairy Tales, Routledge, 1948, London, 244.)

Имя «Дроздоборед» (Trushbeard) имеет структурное сходство с «Синей Бородой» (Bluebeard), однако Синяя Борода — убийца, и ничего более; он не способен преоб-

разить своих жен, равно как не способен и сам преобразиться. Он воплощает вызывающие сходство со смертью, свирепые аспекты анимуса в его наиболее дьявольской форме; от него можно лишь бежать. С анимусом в таком обличье мы часто встречаемся в мифологии. (См. так же.«Чудо-птица» и «Разбойник-жених»).

Это обстоятельство выдвигает важное различие между анимой и анимусом. Мужчина в своем первобытном качестве — охотника и воина — приучен убивать, и анимус, обладая мужской природой, как бы разделяет с ним эту предрасположенность. Напротив того предназначение женщины заключается в служении жизни, и, действительно, анима вовлекает мужчину в жизнь. Другая характерная черта анимы, а именно ее всецело смертоносный аспект, в сказках проявляется не часто; скорее можно говорить о том, что анима представляет для мужчины архетип жизни.

Анимус в его негативной форме образует, по-видимому, противоположность такой установке. Он уводит женщину от жизни и таким образом «убивает» для нее жизнь. Он имеет отношение к царству духов и стране смерти. Иногда анимус может прямо выступать как персонификация смерти, например, во французской сказке из собрания Дидериха (Diederich) под названием «Жена Смерти», содержание которой излагается ниже (Franzosische Volksmarchen, S 141).

> Некая женщина отказывает всем своим поклонникам, но принимает предложение Смерти, когда тот появляется. Пока муж отсутствует по своим делам, она одна живет в его замке. Брат этой женщины приезжает к ней в гости, чтобы посмотреть на сады Смерти, и они вдвоем совершают по ним прогулку. После этого брат решает освободить сестру, вернув ее снова к жизни, и тут она обнару-

живает, что, пока она отсутствовала, прошло пять тысяч лет.

В цыганской сказке с таким же названием рассказывается приблизительно следующее:

Как-то вечером у дверей уединенно стоящей хижины, где живет одинокая бедная девушка, появляется незнакомый путник с просьбой о ночлеге. В течение нескольких дней он получает у девушки кров и пищу и, в конце концов, влюбляется в нее. Они женятся, а вскоре она видит сон, в котором ее муж является перед ней весь белый и холодный, из чего явствует что он — Король Мертвых. Вскоре после этого муж вынужден на время расстаться с ней, чтобы вернуться к своему скорбному занятию. Когда же наконец он открывает жене, что он действительно, не кто иной, как Смерть, та умирает от удара, пораженная ужасом. (Zigeunermarchen, S. 117).

Благодаря анимусу у нас часто возникает ощущение отделенности от жизни. Мы чувствуем себя измученными и не способными жить дальше. В этом проявляется пагубная сторона влияния анимуса на женщину. Он перекрывает каналы, связывающие ее с жизнью.

В своем стремлении изолировать женщину от внешнего мира анимус может принимать вид отца. В «Дроздобороде» рядом с принцессой нет никого, кроме отца, поэтому неприступность принцессы, отказывающей всем без исключения женихам, очевидно, как-то связана с тем, что она живет одна с отцом. Презрительная, осмеивающая, критическая установка, занятая ею по отношению к женихам, типична для женщин, которыми управляет анимус. Такая установка напрочь разрывает все связи с людьми.

Высокомерие дочери в подобной ситуации только по видимости вызывает гнев отца, в действительности же отец нередко сам привязывает дочь к себе и создает препятствия на пути предполагаемых женихов. Всякий раз, когда на заднем плане можно обнаружить в себе подобную установку, невольно убеждаешься в столь характерной для психологии родителей амбивалентности, когда они, с одной стороны, оберегают своих детей от встречи с реальной жизнью, а с другой — проявляют недовольство, что те оказываются не способны начать самостоятельную жизнь, покинув родной дом. (Отношения матерей со своими сыновьями очень часто развиваются по этой же схеме.) В качестве компенсации такой ситуации отцовский комплекс, вырабатывающийся в дочери, пытается причинить боль могущественному отцу тем, что заставляет девушку останавливать свой выбор на явно недостойных ее поклонниках.

В другой сказке анимус появляется сначала в образе старика, который позднее превращается в юношу, что является способом сообщить нам, что старик — отцовский образ — это только временный аспект анимуса и что под этой маской скрывается юноша.

Более яркий пример изолирующего воздействия анимуса даст сказка, в которой отец буквальном смысле запирает свою прекрасную дочь в каменный сундук. Впоследствии бедный юноша освобождает ее из заточения, и они вместе спасаются бегством. В туркменской сказке «Волшебный конь» отец отдает свою дочь дэву, злому духу, в обмен за ответ на загадку. В балканской сказке «Девушка и вампир» (Balkanmarchen, там же) юноша, являющийся на самом деле вампиром, обманом увозит девушку и помещает ее в могилу на кладбище. Она убегает через подземный ход в лес и молит Бога о каком-нибудь ящике, в котором она могла бы спрятаться. Для того чтобы стать

недосягаемой для вампира, девушке приходится испытать все неудобства пребывания в полностью закупоренном пространстве, с тем чтобы, в сущности, защитить себя от анимуса.

Угрожающее воздействие анимуса и женскую защитную реакцию на него обычно трудно разделить, так тесно они слиты, и это лишний раз напоминает нам о двойственном характере, который носит деятельность анимуса. Анимус способен либо превращать женщину в парализованное в своих действиях пришибленное существо, либо, наоборот, делать се очень агрессивной. Женщины становятся или мужеподобными и самоуверенными, или, наоборот, демонстрирующими в своем поведении склонность к рассеянности, как если бы их душа во время общения была где-то в другом месте, что, возможно, и делает их очаровательно женственными, но несколько похожими на сомнамбулу; а все дело в том, что такие женщины совершают в эти минуты чудесные путешествия с анимусом-любовником, полностью погружаясь под его воздействием в грезы наяву, в чем едва ли отдают себе отчет.

Если вернуться к приводимой выше сказке, то появляющийся там принц открывает ящик с томящейся в нем девушкой, выпускает ее на свободу, и они женятся. Образы наглухо запечатанной коробки и каменного сундука призваны передать состояние отрезанности от жизни, которое испытывает одержимая анимусом женщина. В противоположность этому, если вы обладаете агрессивным анимусом и стараетесь вести себя непринужденно, то именно анимусу всегда принадлежит решающая роль в ваших действиях. Однако некоторые женщины не хотят быть агрессивными и чересчур требовательными, а в результате не дают выхода своему анимусу. Они попросту не знают, как обращаться с анимусом, и поэтому, во избежание возможных осложнений с ним, предпочитают быть

подчеркнуто вежливыми и крайне сдержанными в своих проявлениях, замыкаясь в себе и становясь в каком-то смысле собственными узницами. Такое положение вещей тоже нельзя считать нормальным, но оно проистекает из противодействия женщины своему анимусу. В одной норвежской сказке некая женщина вынуждена носить деревянную накидку. Такое обременительное одеяние, изготовленное из жесткой природной ткани, дает наглядное выражение скованности в отношениях индивида с миром, а также того бремени, каким становится для человека подобная защитная броня. В этом смысле мотив неожиданного попадания в западню — как он реализуется, например, в эпизоде, когда ведьма на морском берегу сталкивает Ринга в бочку — говорит не только о том, что человек стал жертвой злых чар, но и о том, что в результате действия этих чар он получил своеобразную защиту. В историческом плане, анимус — подобно аниме — имеет дохристианский облик. Дроздобород (Drosselbart) — одно из имен Вотана, также как и «Конебород» (Rossbart).

В сказке про Короля Дроздоборода дело сдвигается с мертвой точки, когда выведенный из себя отец решает выдать свою дочь за первого попавшегося бедняка. В вариантах этой сказки девушку может, например, пленить прекрасное пение нищего певца за окном, а в скандинавской параллели героиню зачаровывает вид золоченой прялки в руках нищего. Иными словами, анимус обладает для героини этих сказок чарующей и притягательной силой.

Прядение пряжи имеет отношение к принятию желаемого за действительное. Вотан—повелитель желаний, который выражает самую суть такого рода магического мышления. Ср.: «Желание вращает колеса мысли». Как прялка, так и само прядение присущи Вотану, и не случайно в нашей сказке девушка вынуждена прясть, чтобы материально поддержать своего мужа. Анимус, таким

образом, овладел ее собственно женской активностью. Опасность, скрывающаяся в анимусе, который берет на себя собственно женскую активность, заключается в том, что это приводит к утрате женщиной способности мыслить реально. Следствием этого являются вялость и апатия, овладевающие ею, поэтому, вместо того чтобы думать, она лениво «прядет» свои грезы и разматывает нить воплощающих ее желания, фантазий, а то и того хуже — плетет заговоры и интриги. Дочь короля в «Дроздобородс» погружена именно в такого рода бессознательную деятельность.

Другая роль, в которой может выступать анимус,— это роль бедного слуги. С неожиданной отвагой, проявляемой им несмотря на его скромное обличье, мы сталкиваемся в одной сибирской сказке.

> Жила одинокая женщина, у которой никого не было, кроме ее слуги. Отец женщины, от которого ей достался слуга, уже умер, и в слуге проснулась непокорность. Тем не менее, когда ей понадобилось сшить себе шубу, он согласился пойти и убить для этого медведя. После того как он справился с этой задачей, женщина стала давать ему все более трудные поручения, но каждый раз слуга справлялся с ними. И оказалось, что, хотя слуга и выглядел бедным, на самом деле он был очень богат.

Анимус производит впечатление бедного человека и зачастую ничем не обнаруживает великих сокровищ, имеющихся в его распоряжении. Выступая в данной роли— бедняка или нищего — он заставляет женщину поверить, что и у нее самой ничего нет. Это — наказание за предубеждение против бессознательного, а именно обеднение сознательной жизни, перерастающее в привычку критиковать других и самого себя.

Женившись на принцессе, скрипач как бы ненароком рассказывает ей о богатстве Дроздоборода, и принцесса горько сожалеет, что в свое время отказала ему. Испытывать раскаяние из-за того, что в свое время не удалось сделать, очень характерно для женщины, находящейся во власти анимуса. Оплакивание того, что могло бы быть, но упущено нами,— это суррогат чувства вины. В отличие от подлинного чувства вины, такое оплакивание совершенно бесплодно. Мы впадаем в отчаяние из-за того, что наши надежды полностью рухнули, а значит и жизнь, в целом, не удалась.

На первых порах ее семейной жизни принцесса не способна выполнять работу по дому, и в этом можно видеть еще один симптом воздействия анимуса, о том же самом свидетельствуют обычно апатичность, инертность и безжизненно тусклый, застывший взгляд, который появляется у женщины. Иногда это выглядит как проявление чисто женской пассивности, однако надо учесть, что женщина в таком, напоминающем транс, состоянии не восприимчива — она находится под наркотическим воздействием инертности анимуса, и поистине на это время «заключена в каменный сундук».

Живя с мужем в лачуге, принцесса вынуждена заниматься уборкой дома, а кроме того, плести корзины для продажи, что унижает ее и усиливает в ней чувство своей неполноценности. Для того чтобы умерить заносчивую амбициозность женщины, анимус нередко принуждает ее вести образ жизни, который гораздо ниже ее реальных возможностей. В результате, если она не способна приспособиться к тому, что не совпадает с ее высокими идеалами, то в полном отчаянии погружается в какую-нибудь сугубо прозаичную деятельность. Пример такого мышления, оперирующего крайностями: «Если я не могу выйти замуж на бога, я выйду замуж за последнего нищего». В то

же самое время безграничная гордость, питающая подобный образ мыслей, никуда не исчезает, подогреваемая тайными мечтами о славе и известности. Таким образом смирение и надменность взаимно переплетены.

Погружение женщины в какую-нибудь сугубо прозаическую деятельность — это тоже своего рода компенсация, долженствующая убедить ее снова стать женственной. Давление анимуса может иметь различные последствия: оно может, в частности, сделать женщину женственной в более глубоком смысле, однако при условии, что она допускает сам факт собственной одержимости анимусом и что-то делает для того, чтобы найти его энергии приложение в реальной жизни. Если она находит для него поле деятельности — предприняв, скажем, какое-нибудь специальное исследование или выполняя какую-нибудь мужскую работу — то это может дать работу анимусу и одновременно способствовать оживлению ее эмоциональной жизни и возвращению к собственно женской деятельности. Наихудший случай, когда женщина является обладательницей мощного ани-Nryca и как раз в силу этой причины ничего не делает, чтобы изжить его; в результате она буквально скована в своей внутренней жизни мнениями анимуса, и хотя она может тщательно избегать любой работы, которая выглядит мало-мальски мужской, женственности ей от этого не прибавляется, скорее — наоборот.

Поскольку принцесса не могла справиться ни с одной из порученных ей работ, муж посылает ее торговать глиняными горшками на рынке. Всякого рода сосуды являются женским символом, и принцессу, таким образом, понуждают продавать свою женственность по низкой цене — чересчур дешево и оптом. Чем сильнее женщина одержима анимусом, тем более она ощущает себя отделенной от мужчин какой-то невидимой стеной и тем мучительнее для нее

попытки установить с ними дружественные отношения. И хотя она может получать определенную компенсацию, беря на себя инициативу в любовных делах, но ни подлинной любви, ни настоящей страсти в подобных отношениях быть не может. Если бы она действительно, обладала хорошим контактом с мужчинами, то для нее не было бы необходимости быть такой подчеркнуто самоуверенной. Она усвоила эту манеру поведения благодаря смутному осознанию того, что что-то не так в ее отношениях с мужчинами, и делает отчаянные попытки возместить то, что было утрачено вследствие навязанного ей анимусом отчуждения от мужчин. Однако это незаметно приводит ее к новой катастрофе. Новая атака со стороны анимуса неминуемо должна последовать, и в нашей сказке так и происходит: пьяный гусар вдребезги разбивает все ее горшки. Выходка гусара символизирует собой грубую эмоциональную вспышку. Неистовый, неуправляемый анимус разносит все вдребезги, ясно давая понять, что подобная публичная демонстрация ее женской природы не срабатывает.

Жизнь с мужем-нищим приводит, помимо всего прочего, и к ее последнему унижению. Это происходит, когда девушка пытается хотя бы краешком глаза полюбоваться на роскошь королевского двора, празднующего свадьбу Дроздоборода. Подглядывание через дверную щель указывает, согласно «И Цзин» (Книге Перемен), на то, что имеет место слишком узкий и слишком субъективный взгляд на вещи. При такой зашоренности взгляда мы не способны увидеть то, чем действительно обладаем. Неполноценность женщины, думающей, что она должна восхищаться другими и испытывать к ним тайную зависть, заключается в том, что она не способна оценить свои действительные достоинства.

Постоянно чувствуя себя голодной, она охотно подбирает объедки, бросаемые ей слугами, и тут, к величай-

шему ее стыду, ее жадность и ничтожество оказываются выставлены на всеобщее обозрение — в тот момент, когда пища начинает вываливаться из ее карманов на пол. Она готова получать жизненно необходимое на любых условиях и не может предположить, что оно положено ей по праву. Королевская дочь, подбирающая объедки, бросаемые ей слугами? Больший позор трудно себе представить. И она, действительно, в этот момент стыдится и презирает себя, но унижение в данном случае — это как раз то, что необходимо, ибо, как мы увидим дальше, героиня после этого осознает, что она, в конце концов, королевская дочь. И только тогда ей открывается, что Дроздобород, о потере которого она сожалела,— это в действительности ее муж.

В рассматриваемой сказке анимус — в качестве Дроздоборода, буйствующего гусара и мужа-нищего — выступает в трех ролях, что, как известно, любит делать Вотан. О последнем рассказывается, что он скачет верхом на белом коне, возглавляя конницу неистовых всадников ночи, которые иногда изображаются держащими в руках свои головы. Эта легенда, которую иногда еще приходится слышать из уст простых крестьян, опирается на древнее представление о Вотане как вожде мертвых воинов, шествующих в Вальхаллу. В качестве злых духов они все еще охотятся в дремучих лесах, и увидеть их — значит принять смерть, что немедленно вливает умершего в их ряды.

Часто Вотан странствует под видом нищего или неведомого путника в ночи, и всегда его лицо слегка закрыто, потому что у него только один глаз. Незнакомец входит, произносит несколько слов, а затем исчезает,— и только позже становится ясно, что это был Вотан. Он называет себя хозяином земли, и в психологическом отношении это справедливо: неведомым хозяином земли по-прежнему остается архетипический Вотан. (См. статью «Вотан» у К. Г. Юнга Civilization in Transition. C. W. 10.)

Имя Вотана заставляет вспомнить об еще одном из его характерных признаков: он принимает териоморфный вид, а именно с конем. Коня Вотана зовут Слейпнир, он — белой или черной масти, с восемью ногами, быстрый как ветер. Это указывает на то, что, хотя анимус в большей мере представляет собой нечто вроде архаического божественного духа, он тесно связан так же и с нашей инстинктивной, животной природой. В бессознательном дух и инстинкт не являются противоположностями. Напротив, новые ростки духа нередко заявляют о себе поначалу стремительным наплывом сексуального либидо или инстинктивными импульсами и только позднее получают развитие в ином плане. Это происходит оттого, что новые ростки духа человека генерируются самим духом природы, который наследует неисчерпаемое богатство смысла, заложенного в структуре любого из наших инстинктов. В женщинах дух еще не дифференцировался и сохраняет свои архаические (эмоциональные и инстинктивные) особенности, поэтому женщины обычно возбуждаются, когда они и в самом деле по-настоящему мыслят.

Животный аспект анимуса предстает перед нами в хорошо известной сказке «Красавица и Чудовище», однако этот мотив сравнительно редко встречается в волшебных сказках. Далеко не столь известный пример — туркменская сказка под названием «Волшебный конь».

> Девушка садится на волшебного коня и спасается бегством от своего похитителя — дэва, который является демоном пустыни. Но это только временное спасение, а затем демон догоняет ее.
>
> В конце концов, конь вместе с дэвом ныряет в море, в результате чего дэв теряет свою силу. Тогда конь приказывает девушке убить его. Когда она так и поступает, конь превращается в восхитительный

> дворец, а его четыре ноги становятся четырьмя колоннами, расположенными по углам здания. В конечном счете девушка вновь соединяется со своим настоящим возлюбленным — юным принцем.

Анимус в этой сказке — злой дух, с одной стороны, а с другой — животное, оказывающее помощь. Когда анимус принимает вид явно разрушительного и дьявольского духа, тогда на помощь должны прийти инстинкты.

Единственный способ решения проблемы анимуса для женщины заключается в том, что она просто должна терпеть до последнего. И действительно, нет такого решения этой проблемы, которое не было бы сопряжено со страданием, а страдание, по-видимому, неотъемлемо от жизни женщины. В тех случаях, когда женщине необходимо избавиться от состояния одержимости каким-либо духом или вампиром, многого можно достичь, заняв предельно пассивную позицию по отношению к своему анимусу, и часто самый мудрый совет, который можно дать женщине в такой ситуации,— это не делать в настоящий момент ничего. Есть в нашей жизни периоды, когда мы можем лишь ждать и в то же время стараемся укрепить себя посредством сохранения в памяти положительных аспектов анимуса. Преодолеть свою одержимость каким-либо бессознательным содержанием, выскользнув из его объятий,— это подвиг, заслуживающий не меньшей награды, чем любая героическая победа. Это — мотив «чудесного бегства», символизирующий ситуацию, в которой лучше спасаться бегством от бессознательного, чем пытаться победить его, и тем самым действительно избежать опасности быть поглощенным им.

Мотив чудесного бегства нетрудно заметить в сибирской сказке «Девушка и злой дух» (Marchen aus Sibirien, s. 81). Героиня этой сказки, которая в своей жизни никогда не встречала людей и не могла бы сказать, кто ее родители,

пасет северных оленей. Она бродит по тундре, привлекая их к себе пением волшебных песен.

И здесь мы снова встречаемся с мотивом одиночества, выступающим в качестве продромального (предшествующего началу заболевания.— Прим. рус. пер.) симптома особого индивидуального развития личности. Это — ситуация, в которой легко может хлынуть поток эмоционально окрашенных образов из бессознательного, вызывая самые неожиданные реакции. Про девушку в этой сказке не скажешь, что она сильно нуждается или же страдает от голода: она умеет стряпать и способна позаботиться о себе, а кроме того, благодаря волшебному очарованию своего пения, она может управлять стадом оленей, послушно следующим за ней по тундре. Другими словами, она, в отличие от героини вышеприведенной сибирской сказки, находчива, более одаренна и психически здорова, а ее магические способности говорят о том, что она обладает умением давать выражение содержаниям бессознательного. (Занимаясь анализом, порой видишь, что ситуация опасна в силу того, что способ, каким пациент представляет себе и выражает беспокойные, угрожающие содержания бессознательного, и слишком слаб, и слишком узок. За этим может скрываться нищета чувств и неспособность дарить любовь, равно как скудость ума и духа; ибо старые мехи не годятся для молодого вина. Песни, льющиеся из уст девушки, вероятно, пришли из ее родового прошлого, а это обычно означает, что ею унаследована от предков благоприятная констелляция основных элементов родовой психики. Но в ее жизни отсутствуют человеческие связи. Быть отрезанной от общества — величайшая опасность для женщин, поскольку без контакта с людьми она легко погружается в бессознательное состояние и оказывается под властью негативного анимуса.

Дальше в этой сказке рассказывается о том, что неожиданно пара огромных челюстей спустилась с небес — словно пропасть, разверзшаяся от неба до земли. Эта широко разинутая, всепоглощающая пасть суть бездна абсолютной бессознательности. И тут девушка с силой бросает на землю позади себя свой пастушеский посох.

Посох является знаком власти и права вершить суд, то есть двух царственных прерогатив, символизируемых королевским скипетром. Посох ассоциируется также с Путем и выступает как принцип, дающий направление в бессознательном. Посох епископа, например, интерпретировался церковью как символ авторитетности христианского учения, то есть как то, что указывает путь и позволяет принимать решения. Таким образом, в женском психическом посох — это форма анимуса. В античную эпоху золотой жезл или магический скипетр относятся к атрибутам Меркурия и символизируют его способность приводить в определенную систему неподатливые и трудноуправляемые элементы в бессознательном.

Если у нас имеется посох, значит мы уже не полностью пассивны: у нас есть направление.

Девушка убегает, бросая позади себя принадлежащий ей волшебный гребень и волшебный красный платок. Разбрасывание на оставляемом за собой пути каких-либо предметов — характерная особенность «чудесного бегства». Акт выбрасывания ценных вещей имеет значение жертвоприношения; обычно вещи бросают через свое плечо умершему, духам или дьяволу — с целью умилостивить тех, кому мы не смеем смотреть в лицо без страха. Отказ от ценного имущества в момент спасения бегством можно принять за проявление паники, однако тот, кто в подобной ситуации решает занять оборонительную позицию и защищаться до конца, легко может быть сражен гораздо более сильной нападающей стороной, тогда

как освобождение себя от лишних вещей делает спасающегося более мобильным. Есть ситуации, в которых совершенно необходимо отказаться быть нуждающимся в чем-либо, и именно таким способом мы выскальзываем из-под созданного этой ситуацией гнета, нас там как бы больше нет, поэтому ничто и не может нас сбить с пути. Когда мы сталкиваемся лицом к лицу с безнадежно скверной ситуацией, нам необходимо просто собраться с духом и совершить прыжок на дно самой пассивной простоты и непритязательности, и благодаря этому мы можем пережить, казалось бы, безвыходную ситуацию.

Более того, вещи, которые оказались пожертвованными, превращаются в препятствия на пути преследователя. Гребень сразу превращается в лес и становится частью природы — волосами Матери-Земли. Его трансформация в природный объект говорит о том, что первоначально он являлся неотъемлемой частью природы. Фактически нет такой мысли, орудия или предмета, которые не вели бы своего происхождения из природы, то есть из бессознательного психического. Мы жертвуем бессознательному то, что некогда было отторгнуто у него.

Назначение гребня — приводить волосы в порядок, а ё-также скреплять их. Волосы являются источником магической силы, или мана. Считается, что завитки волос, сохраняемые в качестве памятного подарка, поддерживают связь одного человека с другим через время и расстояние. Обрезание волос и принесение их в жертву часто означает подчинение новому коллективному состоянию — включающего в себя отречение от старого и рождение заново. Прическа нередко является выражением культурного Weltanschauung. В сказках примитивных народов порой рассказывается, что демонов, после того как их схватили, расчесали гребнем и вычесали из них вшей, что подразумевает, что путаница, существующая в бессознательном,

должна быть выправлена, все должно быть упорядочено и доведено до сознания. Благодаря такой смысловой нагрузке пациенту в начале анализа нередко снятся волосы, находящиеся в диком беспорядке. Гребень, таким образом, репрезентирует способность придавать нашим мыслям упорядоченность, ясность и осознанность.

Красный платок, от которого девушка отказывается, превращается в пламя, вырастающее до самого неба. Отказ от посоха и гребня означал отказ от попытки привести в боевую готовность свои силы или придумать какой-либо план спасения. Теперь же появление пламени указывает на то, что девушка устанавливает внутреннюю дистанцию между собой и своими чувствами и эмоциями, сознательно умаляя себя до состояния самой пассивной простоты и непритязательности.

Далее разинутые от земли до неба челюсти пожирают выросший из гребня лес и изрыгают слюну на пламя. Вода и огонь борются в бессознательном, а между тем девушка убегает от опасности, проскальзывая между этими двумя противоположностями.

Затем она проходит через четыре трансформации в животных, причем каждое новое животное, в которое она превращается, является более быстроногим, чем ему предшествующее. Теперь героиня может полагаться только на свою внутреннюю животную сущность. Ей необходимо забыть о своих высших способностях и «зарыться» глубоко внутрь себя — до своего инстинктивного уровня. В мгновенья неминуемой опасности не следует ни размышлять, ни чувствовать, ни пытаться спастись, вступая в борьбу, но нужно низвести себя до простоты животного. Восточный принцип, заключающийся в том, чтобы «ничего не делать», который принимается в качестве осознанной установки, приносит успех там, где энергичное сопротивление приводит обычно к поражению. Наше

эго отстраняется и как бы пропадает. И это все, что может сделать человека в определенные минуты своей жизни. Вот тогда-то преследующему его демону и приходится пожирать лес и бороться с огнем.

Девушка превращается в медведя, в ушах у которого медные колокольчики.

Колокольчики и сходные с ними издающие звук инструменты используются для того, чтобы отгонять злых духов. (Церковные колокола первоначально служили для этой же цели.) Звуки колокола возвещают также приближение решающего момента, подобно барабанной дроби или раскату грому, и настраивают слушающего на соответствующий лад, заставляя его почувствовать, что решающее событие вот-вот произойдет (такую роль выполняет, например, тройной удар колокола возвещающий начало мессы). Колокольчики в ушах медведя, в которого превратилась девушка, не допускают проникновения всех прочих звуков, то есть тех звуков, к которым она не должна прислушиваться, потому что их действие на нее равносильно действию яда, если иметь в виду под этими звуками слова, которые нашептывает ей негативный анимус. Когда мы благосклонно выслушиваем их и перенимаем убеждения и способы поведения, которые не подходят нам, то, по существу, подвергаемся отравляющему воздействию. Сосудом, воспринимающим и передающим это губительное воздействие, является ухо, и колокольчики в данном случае — это защита против пагубного действия анимуса.

Сказка заканчивается тем, что смертельно уставшая девушка без чувств падает на землю перед каким-то белым шатром, а перед ней неожиданно возникает в образе прекрасного юноши преследовавший ее злой дух. Она спасалась от него бегством — для того, чтобы прибежать к нему. Ее упорство в следовании единственным, инстинктивно

правильно выбранным курсом вызвало эффект энантиодромии — с тем результатом, что грозный демон трансформировался в приятного юношу. В действительности же тайное намерение преследователя в том и заключалось, чтобы привести девушку к своему белому шатру. У юноши три брата, моложе его возрастом, и девушке предоставляется право выбрать из этих четырех братьев одного себе в мужья. В этих четырех фигурах находит выражение ее внутреннее равновесие и целостность. Три равных фигуры почти всегда служат знаком фатальной констелляции: три измерения пространства и три аспекта времени — прошлое, настоящее и будущее -— суть сосуды судьбы. В данном случае три брата могут быть восприняты как три низшие функции девушки; трое плюс еще один, всего четверо, а это предвещает осуществление индивидуации. Девушка останавливает свой выбор на самом старшем, т. е. четвертом, потому что сознает, что исполнение ее судьбы связано с принятием того самого духа, который неотступно преследовал ее.

Примером магического бегства, заканчивающегося трагически, может служить другая сибирская сказка.

Женщина, ставшая пауком

Одни женщина, которая не в силах больше переносить дурной характере своего отца, уходит из дома. Она находит человеческую голову и забирает ее с собой, чтобы, вернувшись домой, разговаривать с пей. Отец за стеной слышит ее беседу и воображает, что она разговаривает с настоящим мужчиной. Когда он обнаруживает, что это не так, то в ярости выбрасывает голову в навозную кучу. Оттуда голова скатывается в море, оставляя позади себя кровавый след. Женщина идет по этому следу и приходит к дому, в котором обнаруживает

целое семейство, состоящее из голов. Но голова, на самом деле являющаяся демоном, оскорблена унижением, которое она претерпела от отца девушки, и не желает больше разговаривать с ней.

Женщина в полном отчаянии огибает дом не в том направлении. Таким образом, она попадает на тот свет (то есть на небо), где мужчина в медной ладье с помощью волшебных песен заставляет ее раздеться. Нагая, она следует за ним до самого его дома, а когда он на время отлучается, она находит себе убежище в соседнем жилище, где обитает женщина-паук и куда ей строго-настрого было запрещено заходить. Хозяйка запретного дома, маленькая, прядущая пряжу старушка, объясняет женщине, что мужчина в медной лодке собирается убить ее. Он — лунный дух, и все люди на земле поклоняются ему.

После этого женщина открывает дверь в полу дома лунного духа, и ей становится видно, как люди внизу на земле, совершают таинства и приносят жертвы. Затем она получает от женщины-паука веревку, с помощью которой она может спуститься на землю, но с условием, что когда она достигнет земли, то ей следует непременно открыть глаза. Она спускается, однако ей не удается открыть глаза вовремя, и она прекращается в паука. (Knud Rasmussen, Die Gabe des Adlers, Frankfurt, S. 107).

Когда читаешь эту сказку, возникает ощущение, что имеешь дело с действительно приснившимся некой женщине сновидением или даже с отражением реальных событий. Такое ощущение часто возникает при знакомстве со сказками, рассказываемыми у примитивных народов, поскольку они еще не успели сублимироваться до вол-

шебных сказок и приобрести свойственную им легкость и пластичность, а гораздо больше напоминают собой индивидуальный отчет о каком-либо архетипическом переживании.

У героини этой сказки негативный отцовский комплекс, и в силу этого она особенно нуждается в том, чтобы развивать свой анимус, хотя в то же самое время ее негативный комплекс всячески препятствует ей в этом. Вот почему ее первая попытка найти себе собеседника приводит к тому, что она завязывает знакомство с черепом, который живет в море (в действительности же это — дух, который в верхнем мире принимает вид черепа). Среди представителей примитивных культур распространено мнение, что череп продолжает жить после смерти человека и тождественен с духом, или привидением. То, что героиня пытается установить контакт, разговаривая с черепом, означает, что ее духовная природа не находит себе воплощения, а следовательно, нереальна. Эта ее природа не соединена с инстинктами и эмоциями и не может выразить себя. Отсюда сухой, интеллектуальный способ рассмотрения вещей, буквально умерщвляющий все, с чем бы ни приходилось иметь дело. В этом плане уже то, что героиня делает попытку установить связь с внутренней силой, движущей ею, т. е. с анимусом, означает определенный прогресс, хотя каждый шаг вперед в этом направлении сопряжен с угрозой вызвать бешеную атаку со стороны агрессивных тенденций анимуса. Здесь в дело вмешивается отец. Он вышвыривает голову, больно раня ее при этом, что в целом означает, что растущая духовная природа героини оскорблена и подавлена традиционными и условными мнениями, равно как и соображениями так называемого благоразумия. Вследствие всего этого дух, который мог бы быть осознан женщиной в своем подлинном значении, исчезает в пучине коллективного бессознательного.

Женщина огибает жилище в неправильном направлении, против часовой стрелки, а это указывает на то, что, вместо того чтобы попытаться осознать случившееся, она еще больше погружается в пучину бессознательного. Впадая в отчаяние, которое все глубже и глубже проникает в ее душу, она незаметно достигает неба, переступая пределы земной сферы и попадая в царство чистых архетипов. В этом своем движении она даже как бы перескакивает через коллективное бессознательное, которое символизируется океаном. Ведь в океане еще имеет место животная жизнь, тогда как на небесах обитают только архетипические фигуры.

Волшебник в медной ладье являет собой новую форму анимуса, будучи более сильным, но менее человечным и в большей мере, овладевшим женщиной по сравнению с черепом. Он похож на волшебного любовника, любовника-призрака, и позднее героиня узнает, что это лунный дух, которому все женщины племени возносят свои мотивы. Лунный дух— форма, часто принимаемая анимусом, с помощью которой он привлекает к себе женщин и уводит их от жизни. В известном смысле только слабостью сознания у примитивного человека можно объяснить то, что в этой сказке он изображается в качестве существа, крайне опасного для женщины.

Если индивид, обладающий развитым сознанием, смутно ощущает, что подчинение анимусу сулит ему вхождение в полосу какой-то интересной, исполненной значения деятельности, то бесполезно в такой ситуации обращаться в бегство или пытаться подвергать интеллектуальной проверке смысл обещаемого анимусом. Вместо этого нам следует использовать энергию, поступающую от анимуса, наиболее подходящим образом, занявшись какой-либо мужской деятельностью, например, такой как интеллектуальная творческая работа; иными словами, войти в

подчинение и оказаться во власти некой силы. Аналогичным образом мощный материнский комплекс нельзя подчинить силами одного только интеллекта. Прискорбное состояние одержимости таким комплексом способно явиться судьбоносным, напоминающим о необходимости осознанно и с полной ответственностью приступить к процессу собственной индивидуа-ции. В тех случаях, когда отцовский или материнский комплекс осознается нами как нечто более сильное, чем эго, его можно принять в качестве составной части нашей индивидуальности.

После встречи с лунным духом у нашей героини открывается способность видеть религиозные обряды и жертвоприношения, совершающиеся внизу, на Земле. Иными словами, подобно провидцам, она видит то, чего не видят другие, и ей грозит перспектива стать ясновидящей, с неизбежной в таких случаях долей безумия. Поэтому, почуяв эту опасность, ее женский инстинкт, воплощенный в женщине-пауке, пробуждает в ней желание вернуться на Землю.

Прядущая женщина, или женщина-паук, часто встречается в мифах индейцев Северной Америки и является фигурой, как правило, неоднозначной. В настоящей сказке у нее много общих черт с темной женщиной в ящике из сказки, которая будет приведена чуть ниже, поскольку и в том, и в другом случае мы имеем дело с фигурой Самости, исполненной, по самой ее сути, неисчислимых возможностей.

Женщина-паук снабжает другую женщину веревкой, с помощью которой та может снова попасть на Землю. (Большинство женщин имеет склонность время от времени задумываться над собственной жизнью, погружаясь при этом в водоворот из фантазий и предположений. Однако стоит нам в такой ситуации коснуться реальности, и мы обретаем точку опоры — а тем самым и точку

зрения,— позволяющую нам вырваться из круга пустых фантазий. Один из способов добиться этого — записывать наши фантазии и размышления, поскольку, давая им внешнее выражение, мы перестаем отождествлять себя с ними. Фиксация подобных, анимусом питаемых, фантазий на бумаге заметно ослабляет их и позволяет нам освободиться из-под их власти. Когда мы встречаемся на очной ставке с собственными мыслями, выраженными в письменной форме, нам открывается, что в них является не более чем субъективным мнением, а что, напротив, соответствует действительности; подобный анализ подразумевает способность к внутреннему росту.) Героине сказано, что когда она достигнет земли, то ей нужно будет быстро открыть свои глаза, иными словами, от нее потребуется максимум усилий для того, чтобы почувствовать и осознать свое действительное состояние. Однако, как ни прискорбно, ей не удается этого сделать, и поэтому она превращается в паука. Она на всю жизнь остается пряхой (spinster — означает также «старая дева».— Прим. рус. пер.), а все дело в том, что ей был дарован внутренний религиозный опыт, но она оказалась не в состоянии сделать этот опыт полезным для своего племени и для самой себя.

Другое испытание для одержимой анимусом женщины изображается в приводимой ниже сказке.

Женщина, которая стала женой Луны и Келе

Женщина, от которой отказался ее муж, настолько ослабла от голода, что могла передвигаться только на четвереньках. Дважды она добиралась до жилища Луны-мужчины и съедала пищу, лежавшую на столе. На третий раз он схватил ее как раз в тот момент, когда она ела, а узнав, что у

нее нет мужа, решил взять ее себе в жены. Каждый день на пустых тарелках, стоявших на столе, чудесным образом появлялась пища. Когда Дуна-мужчина уходил, то неизменно запрещал жене открывать один из стоявших в доме сундуков и заглядывать в него. Соблазн, однако, оказался непреодолим для героини, и, заглянув в сундук, она нашла в нем незнакомую женщину, с лицом наполовину красным, наполовину — черным. Именно она тайным образом снабжала супругов пищей, но теперь, попав на свежий воздух, умерла. Когда Луна-мужчина вернулся, то обнаружил, что жена ослушалась, и страшно рассердился. Он вернул умершую женщину из сундука к жизни, а жену отправил к ее отцу, сказав, что не способен контролировать ее и что у нее прежнего мужа, несомненно, имелись серьезные причины отказаться от нее.

Разгневанный возвращением дочери, отец вызвал с помощью заклинаний злого духа и сказал, что готов отдать ему свою дочь в жены. Вызванный демон, по имени Келе, питался человеческим мясом: даже труп собственного брата женщины он притащил домой, чтобы и она его попробовала. Тем временем появившаяся лисичка дает женщине совет: сшить сапоги для Келе. Когда она бросила ему сделанные сапоги, сверху на них тут же опустилась нить паутины, по которой героиня смогла взобраться в дом женщины-паука. Преследуемая Келе, она продолжала взбираться вверх, до тех пор пока не достигла тверди, а именно — Северной звезды, являвшейся творцом всего и величайшим божеством. Келе, который тоже прибыл туда, заточила в сундук Полярная Звезда, проникшаяся сочувствием к .женщине. Келе чуть не умер в нем и

был освобожден с условием, что не будет больше преследовать эту женщину.

Она вернулась на землю и заставила своего отца принести в жертву богу, у которого она побывала, северного оленя. Вскоре после этого отец, а затем и дочь — умерли. (Такое бесцветное, лишенное каких-либо признаков развязки окончание характерно для сказок, рассказываемых среди примитивных народов (См.: Mdrchen aus Sibirien, s. 121.)

Главное действующее лицо этой сказки — женщина, покинутая мужем, и чуть позже Луна-мужчина объявляет, что, несомненно, должна была быть причина, заставившая его так поступить.

Подчеркиваются одиночество, бедность и голод — типичные состояния, к которым приводит одержимость анимусом. Установка (аттитьюд) женщины в значительной степени обусловливает события, которые с ней происходят. Анимус способствует развитию в женщинах чувства одиночества, тогда как анима заставляет мужчин очертя голову пускаться в любовные авантюры, порождая неразбериху в жизни и в чувствах. Голод — тоже не менее характерная черта. Женщина нуждается в жизни, в связях с людьми и в том, чтобы принимать участие в деятельности, которая была бы значимой. Ее голод отчасти проистекает из печального осознания того, что не находят применения дарованные ей способности, которые пребывают в спящем состоянии. Анимус вносит свой вклад в ее беспокойство, и в итоге она никогда не чувствует себя удовлетворенной; поэтому для одержимой анимусом женщины всегда необходимо делать чуть больше, чем обычно требуется. Не понимая, что проблема, с которой они столкнулись, внутреннего происхождения, такие женщины полагают, что если они будут посещать как можно больше интересных мест, тратить больше денег и окружать себя

еще большим количеством друзей, то их жизненный голод будут утолен.

Лунный бог нередко появляется в волшебных сказках в облике таинственного, невидимого любовника замужней женщины. Луна в мифах и сновидениях иногда предстает в виде мужчины, иногда — в виде женщины, а порой — в образе гермафродитоподобного существа. В принципе, можно установить, что определяет в этих случаях пол луны.

Луна тесно связана с солнцем, однако она — меньшее светило, обязанное своим светом солнцу. Солнце же воистину божество, оно — источник сознания в бессознательном и представляет собой активный психический фактор, способный вызывать рост осознания. Луна, однако, тоже является символом сознания, но сознания примитивного, расплывчатого и диффузного — иными словами, слабо отдающего себе отчет. Когда солнце — женского рода, как это имеет место в немецком языке, то это подразумевает, что источник сознания все еще находится в бессознательном, что в самом сознании, которому еще далеко до зрелости, которое перегружено дефинициями и дистинкциями, царит сероватый полусвет-полумрак. Способность интуитивно представлять себе строящееся здание уже в законченном виде, свойственная, например, балийцам, может служить хорошей иллюстрацией подобного состояния: на острове Бали при постройке зданий мастера самых разных профессий принимаются за дело, руководствуясь не указаниями архитектора или готовым планом, а исключительно внутренним чутьем, как если бы оно давало им «кальку с чертежа». Когда различные части сооружения собраны вместе, то выясняется, что они как нельзя лучше подходят друг другу, хотя каждая из них, повторяем, изготавливалась в индивидуальном порядке. Таким способом создается гармоничное в архитектурном отношении соо-

ружение. Очевидно, что начало порядка, которое, подобно солнцу, освещает бессознательное, изнутри оказывает действие этих балийских мастеров.

Луна служит наглядным примером того же самого принципа, что и солнце, но в более женственном, менее концентрированном и менее интенсивном варианте; это — тоже свет сознания, но более мягкий свет. (Принцип сознания, действующий в героине только что рассмотренной сказки, очень неопределенен. Это связано с тем, что она находится в состоянии одержимости анимусом, поскольку характерной особенностью анимуса является неопределенность его общих и направленных на осуществление в будущем целей, при том что он крайне настойчив, когда дело доходит до частностей.) В мифологии луна ассоциируется со змеями, ночными животными, духами умерших и богами подземного мира. В алхимии ее называют «дитя Сатурна». Для Парацельса луна — источник отравы, подобно глазам женщин в период, когда луна тревожит их кровь. Он верил, что луна — это дух, который способен обновляться и снова становиться ребенком, и по этой причине легко подвержен воздействию женского злого глаза. Именно таким образом звездный дух сначала впитывает яд, а затем «льет» свои губительные чары на мужчин, заглядевшихся на луну. Слова Парацельса можно интерпретировать в том смысле, что пагубные мнения, обязательные своим происхождением анимусу, способны непосредственно проникать в бессознательное других людей, вследствие чего создается впечатление, что они отравлены непонятно чем и как. Такие мнения заражают воздух и губительно действуют на окружающую нас жизненную среду, мы же, ничего не подозревая, вдыхаем их. Убеждения анимуса сильнее западают в душу, чем просто неверные мнения, а следовательно, значительно труднее распознать их и отбросить.

Лунное божество в рассмотренной нами сказке — неоднозначно; оно. а точнее — он (Луна-мужчина), скрывает в сундуке женщину — темную женскую сторону природы. Эта женщина неразвита, утаивается им от других и как бы похоронена в сундуке, как в могиле, но она важна тем, что существует и обеспечивает питанием; иными словами, она являет собой пред-форму, или предтечу, Самости. В данном случае она стоит за анимусом (Луной-мужчиной) в качестве поддерживающей его фигуры. Горный дух тоже являлся скрытым вместилищем энергии, незримо для других стоящим за принцессой-анимой, но он представлял собой явно злонамеренную фигуру, тогда как женщина в сундуке воспринимается скорее как изрядно потускневшая богиня плодородия.

Ослушавшись своего мужа (Луну-мужчину) и открыв сундук, героиня невольно убивает темную женщину. В данном случае проступок, за который расплачивается своей жизнью невинная жертва,— это не что иное, как вариация темы преждевременного просвещения, мотива, с которым мы встречаемся в античных историях об Амуре и Психее и об Орфее и Эвридике, а также в сказке братьев Гримм «Певчий попрыгун-жаворонок». Смысл этого мотива заключается в том, что всему свое время, ибо одержимость зачастую становится причиной систематической бестактности со стороны женщины. При встрече с любыми признаками жизни она не может удержаться от того, чтобы не полюбопытствовать; в результате все, чему следовало бы оставаться в полумраке заднего плана сознания, все, что нуждается в темноте для своего роста, вытаскивается на свет и гибнет. Матери с подобным нравом стараются обычно вытянуть все секреты из своих детей, не понимая, что тем самым нарушают спонтанность их роста, лишают их возможности развития. Такая безжалостная установка болезненно действует и на всех окружающих.

Женщину в нашей сказке (покинутую мужем и утратившую ощущение себя как женщины) любопытство толкает познакомиться со скрытой от нее стороной жизни Луны-мужчины. Необузданное любопытство в женщине является выражением своего рода первобытной мужественности. Когда она одержима таким не в меру любопытным, влекущим ее как собаку по следу духом, то она постоянно делает что-то не то и поэтому всегда ошибается.

Луна-мужчина отсылает женщину обратно к ее отцу. Хотя об отце ранее в сказке ничего не говорилось, есть основания полагать, что именно он посеял семена того, что привело к не слишком счастливому ее окончанию. То, что в финале отец и дочь умирают одновременно, показывает, насколько тесно они связаны родственными узами. После того как женщина вынуждена с позором вернуться к отцу, именно его проклятие приговаривает ее к жизни со злым духом. Согласно первобытным верованиям, выраженное таким образом пожелание может придать форму еще не родившимся событиям и способствовать их появлению из чрева материнского лона времени. Проклятие, обрекающее дочь на жизнь со злым духом, недвусмысленно указывает на то, что именно отец во многом несет ответственность за то, что его дочь находится во власти анимуса.

Злой дух Келе поедает трупы, что является типичным для негативного анимуса. Подобно тому как вампиры пьют кровь, так и духи пожирают тело — для того, чтобы стать видимыми; они завладевают трупом и устраивают пиршество, чтобы обрести субстанцию в форме поедаемого ими трупа. Таким образом, духи посредством колдовства превращают себя в трупы. Вампиры, как хорошо известно, питаются живыми людьми. Их страстное желание жить за счет жизней других проистекает из их

отчаяния, вызванного тем, что они изгнаны из мира живых. Одержимая анимусом женщина процветает за счет жизней тех, кто составляет ее окружение, потому что собственные источники эмоциональной жизни и эроса сокрыты от нее. С психологической точки зрения духи есть не что иное, как содержания бессознательного. Пожирание трупов выражает в символической форме, что комплексы и другие бессознательные содержания отчаянно стараются прорваться в сознание и претвориться в живых людях. Волчий голод духа нуждающегося в теле, — это не встречающая признания неутоленная тоска по полнокровной жизни.

В противоположность этому, красно-черная женщина в запретном сундуке дарует волшебную пищу и выступает в качестве поддерживающей жизнь. Несмотря на это, вторая женщина не может принять ее, поскольку для нее не согласуются темная женщина и Лунный бог; она не способна иметь дело с неразвитой фигурой Самости, равно как и стать более женственной. Между выступающей в качестве защитницы героини Полярной Звездой и злым, пожирающим трупы людей, Келе — подобная же несовместимость. Оба суть божественные начала, вовлеченные в вечную войну.

Подобно женщине из уже упоминавшейся туркменской сказки «Волшебный конь», героине удается спастись от злого духа с помощью животного. Ставя дух и природу в непримиримую оппозицию друг к другу, анимус может привести к болезненному расколу женской психики, граничащему с патологическим раздвоением личности. Когда это происходит, женщина должна довериться своему инстинкту. В этом случае ее инстинктивная природа предстает в фольклоре в образе лисы. В Китае и Японии лиса — животное-оборотень, способное напускать чары. Колдуньи имеют обыкновение появляться в виде лис.

Случаи женской истерии и эпилепсии объясняются здесь как следствие порчи, напущенной лисами. Для китайцев и японцев лиса — столь же выражающее женскую сущность животное, как для нас кошка, и символизирует, кроме всего прочего, примитивную, инстинктивную природу женщины.

Лиса в нашей сказке советует женщине бросить Келе сапоги, чтобы задержать его в то время как женщина будет взбираться по паутине, спущенной сверху, на небо. (Ср.: Sartori, «Der Schuh im Volks-glauben» Zeitschrift fur Volkskunde, 1894, s. 41, 148, 282.) Сапог — символ власти, поэтому мы говорим «быть под чьей-либо пятой, каблуком или «занять место отца» (букв, «влезть в отцовские сапоги».— Прим. рус. пер.). Одежда может представлять или персону, т. е. нашу внешнюю установку, или внутреннюю установку, и поэтому смена одежды в таинствах знаменовала переход к просвещенному взгляду на жизнь. Сапоги — самая нижняя часть нашей одежды, символизирующая нашу точку зрения (букв. Standpoint, «точку стояния».— Прим, рус. пер.) относительно реальности, то есть насколько твердо наши ноги стоят на земле; мерой нашей силы служит то, насколько прочно земля поддерживает нас.

Бросание сапог в сторону Келе — своеобразный жест умиротворения, цель которого — отвлечь демона от преследования. Необходимо чем-то пожертвовать для того, чтобы выскользнуть из его лап. В данном случае в жертву приносится старая точка зрения. Оказавшись в тисках анимуса, ни одна женщина не способна отказаться от какой бы то ни было власти, имеющейся у нее в распоряжении, или от своей убежденности в том, что поступать таким образом — правильно, необходимо и весьма полезно. Убеждения женщины, с которыми она прочно сжилась, которые стали ее второй натурой, берут, как правило,

свое начало в мужском мышлении далеко не лучшего образца; но чем менее она сама способна дать оценку этим убеждениям, тем более страстно она к ним привязывается. Это является причиной устойчивости ее одержимости анимусом. К несчастью, такая женщина неспособна представить, что в чем-то не права, и всегда уверена, что виноваты другие. Лиса, в сущности, говорит ей: «Не ожесточайся. Расслабься немного. Согласись, что в чем-то ты не права и увидишь, что получится».

Мы увидим, что стоило героине последовать совету лисы, как тут же сверху спускается паутинная нить, давая ей средство достичь Полярной Звезды, а это означает, что анимус очистился до своей высшей формы — образа Бога. (Параллель ему образует София — высшая, наиболее духовная форма анимы.) Если мы поглубже задумаемся над тем, что же из себя представляет анимус, то придем к выводу, что он есть божество и что через отношение к нему в этой форме женщина вступает в сферу подлинного религиозного опыта. Встреча с Полярной Звездой в ее настоящей сущности становится для женщины в этой сказке личным переживанием Бога.

Когда Келе преследует ее и штурмует небесные высоты, между ним и Полярной Звездой вспыхивает конфликт на космическом уровне, в результате чего женщина оказывается в положении между двух вступивших в решительную схватку мировых начал, начал добра и зла — Бога и Дьявола. Когда Полярная Звезда открывает свой сундук, вокруг разливается яркий свет, а когда закрывает — на землю падает снег. В итоге злой дух брошен Полярной Звездой в этот сундук и испытывает жестокие мучения от лучей света. Анимус время от времени нуждается в суровом обращении с ним со стороны высшей силы.

Попав на небо, героиня отдаляется от человеческой реальности, и это не позволяет ей прийти к какому-либо

определенному решению. Наверно, любая женщина, оказавшаяся в ее положении, чувствовала бы себя на грани психоза, попеременно оказываясь одержимой чрезмерно негативным или позитивным анимусом. Эта сказка служит хорошим примером, демонстрирующим случаи слабого сознания, что естественно предполагает в первобытной культуре. Следовательно, есть смысл в том, что говорит женщине Полярная Звезда: «Отправлялась бы ты лучше домой, тебе лучше вернуться на Землю». Полярная Звезда требует от женщины принесения в жертву двух оленей, зная, что жертвоприношение необходимо для того, чтобы вернуться к земной жизни. (С подобным мотивом мы встречаемся в сказке братьев Гримм «Золотая птица».) Спуск с облаков фантазии на землю таит в себе определенную опасность. В один момент все наши усилия и труд могут пойти насмарку. Например, мы понимаем нашу проблему в том виде, как она предстала перед нами в сновидении, но как мы собираемся решать ее практически, остается для нас вопросом. В этой ситуации напрашивается решение, предлагаемое самой жизнью, а именно — принять в ней действенное участие. С этой проблемой сталкиваешься лишь тогда, когда необходимо реализовать скрытые возможности своей натуры в творческом труде.

Возвращение к реальности принимает иную форму, когда возникают практические проблемы, вынуждающие нас вернуться из полного опасностей поиска в бессознательном. Проблемы возникают и в том случае, когда у одного человека получают развитие индивидуальные взаимоотношения с другим, и в результате он сталкивается с неодобрением и враждебностью мира. Всегда есть опасность, что мы полностью отвергнем свой бессознательный опыт или отнесемся к нему с циничным равнодушием, как к чему-то заурядному, или, как в уже рассмотренной нами

сказке, погрузимся в мечты и забудем о реальности, изживая свои фантазии, тогда как от нас требуется адаптация к реальности.

В историях, рассказываемых в примитивных племенах, не редкость, что, когда благополучный конец, по всей видимости, уже совсем близок, все неожиданно распадается. В нашей сказке отец и дочь умирают, и нет никаких признаков снятия идентификации, существующей между ними, так что проблема одержимости анимусом в целом остается неосознанной.

Часто для женщины крайне необходимо вырваться из-под губительной для нее власти анимуса. Наша сказка рассказывает о такой попытке, однако связанный с нею психический опыт, взятый в его целом, остается ведом лишь подсознанию. Аналогичное взаимодействие в бессознательном изображается в одной южноамериканской сказке, где анима в виде скелета танцует в загробном царстве, вслед за чем следует смерть героя. Наиболее архаичные из примитивных сказок пронизаны, как правило, меланхолией, поскольку многим примитивным племенам свойственно переживать содержания бессознательного как нечто гнетущее, горестное и пугающее. Эта сторона бессознательного особенно остро ощущается прежде всего теми, кому необходимо вступить в настоящую жизнь, то есть молодыми людьми и теми, кто ведет слишком уединенный и скрытный образ жизни, поэтому подъем героя из глубин бессознательного, когда он полностью завершен, по своему значению равен главнейшему из его подвигов — убийству дракона.

Другая сибирская сказка, которая может служить примером реализации анимуса,— это «Девушка и череп». В начале ее девушка, живущая со своими престарелыми родителями, находит в лесной чаще череп. Она приносит его домой и начинает беседовать с ним. Когда родители узна-

ют об этом, то приходят в ужас и, решив, что она — это Келе, то есть злой дух, прогоняют ее.

То, что анимус первоначально появляется в этой сказке в виде черепа, обнаруживает его имеющую отношение к смерти природу. Алхимики использовали череп в качестве сосуда для приготовления prima materia. В соответствии с примитивными верованиями, череп заключает в себе бессмертную сущность смертных существ, и отсюда берут свое начало охота за черепами и разнообразные формы поклонения черепу. Для индейцев Северной Америки снимаемые ими скальпы содержат в себе саму сущность убитого врага. В рассматриваемой сейчас сказке череп снова репрезентирует анимус в его смертоносном аспекте, особенно в том, что касается его деятельности, связанной с головой (такой как отравление женщин пагубными мнениями или их ослеплением при виде сокровищ бессознательного).

Родители приходят к печальному заключению, что их дочь превратилась в злого духа, Келе, после того как стала его женой, и что спасти ее уже невозможно. Их недоверчивое отношение к дочери — типичный признак свойственного первобытному человеку страха оказаться во власти духов, поскольку эти последние, будучи по своей природе многочисленны, разнообразны по виду и вездесущи, представляют постоянную угрозу для человека. Представление о черепе как о духе соотносится с головой (или интеллектом), приобретшей чрезмерную автономность и отделившейся от инстинктов; в таком состоянии она способна неудержимо нестись к собственной гибели. С другой стороны, череп — это символ Самости. (Сторона, с которой открывается то или иное бессознательное содержание, зависит от сознательной установки, исходя из которой рассматривают это содержание.)

Поняв, что их дочь одержима злым духом, старые родители ломают свой дом и вместе со всеми своими пожитками переправляются на другой берег реки. Дочь была у них единственным ребенком и не имела товарищей, которые бы помогли ей вступить в жизнь. Подобная ситуация, например, когда родители поздно женятся или у них долго нет детей, часто становится причиной самых серьезных затруднений в жизни людей, иногда приводящих к трагическим последствиям. То, что девушка принесла череп к себе в комнату, вызывает враждебную реакцию со стороны окружающих, пробуждает страх и ненависть в душе родителей. Анимус, с которым женщина не связана родственными отношениями, часто притягивает к себе враждебные чувства (направленные, естественно, на саму женщину), при том что она и не подозревает об их истинной причине. Негативные реакции других людей на ее поведение — знак того, что существенная часть ее личности не реализована. Среда пытается вызвать ее раздражение и как бы подтолкнуть к осознанию того, что ей чего-то недостает.

Когда девушку покидают, она обращается к черепу с упреками, виня его в своем вынужденном одиночестве. Череп советует ей собрать побольше хвороста, сделать костер и броситься в него, чтобы таким способом он мог получить себе тело.

Огонь обычно символизирует эмоцию, а также страсть, которая способна зажигать других или распространять свет. Жертвы сжигаются для того, чтобы уничтожить их физическую природу, после чего образ, или сущность, может подняться вместе с дымом к богам. Когда, однако, сжигается «духовное создание», огню предается тело. Страсть заставляет нас жертвовать чересчур независимой, чересчур интеллектуальной установкой, и страсть же дает возможность пресуществиться в нас духу. Когда мы

испытываем страдания, вызываемые страстью, дух для нас — это уже не отвлеченная идея, но непосредственно переживаемая психическая реальность. Вот почему череп упрашивает девушку бросить его в огонь. «В противном случае,— говорит он ей,— мы оба страдаем напрасно». Необходимо победить страдание страданием — через добровольное принятие страдания. Подвергнуть череп огненной пытке — значит побороть огонь огнем и рассчитаться за мучения, которые она претерпела из-за него. Анимус пробуждает страсть в женщине. Его планы, намерения и прихоти вызывают у нее неуверенность в себе и заставляют, несмотря на сопротивление ее женственной, пассивной природы, выйти в мир, чтобы неизбежно столкнуться с противодействием его стихий. В том случае если женщине удается добиться успеха в мужском мире, на мужском поприще, то начинаются новые страдания, вызванные стремлением сузить сферу своей деятельности или вообще отказаться от нее, для того чтобы вернуть свою женственность.

В алхимии огонь часто символизирует нашу вовлеченность в работу и равнозначен страсти, с которой мы отдаемся различным стадиям алхимического процесса.

Череп говорит девушке, что она должна закрыть глаза и ни в косм случае не смотреть на огонь. Здесь мы снова имеем дело с мотивом слишком раннего просвещения. Нам не следует постигать чисто интеллектуальным образом все происходящее в психическом, поскольку внутренние события невозможно строго определить и подвести под ту или иную категорию; нередко необходимо обуздать свое любопытство и просто ждать. Тем не менее только сильная личность способна сдерживать свое нетерпение, с тем чтобы дать возможность элементам психического вступить во взаимодействие, не подглядывая при этом за происходящим, в то время как более слабое сознание

нуждается в немедленном истолковании увиденного сна, потому что до такой степени боится неопределенности и «темноты» ситуации. Девушке приходится ожидать, чем все закончится, в полной темноте, слыша только гул бушующего пламени и вслед за тем обрывки человеческих голосов и конского ржанья. Чувствую страх, оставаться тем не менее твердым и не поддаваться панике есть признак душевной силы, обретаемой человеком по ту сторону как надежды, так и отчаяния. Однако многие люди не могут ждать и склонны в такой ситуации принимать внезапные решения. Тем самым они нарушают предначертанное себе судьбой, грубо вмешиваясь в ее таинственный ход. В конце концов, когда девушка открывает глаза, перед ней стоит мужчина, одетый в звериные шкуры и окруженный людьми и животными. Он очень богат, и девушка становится его женой, поэтому у нее теперь мощный положительный анимус, что позволяет ей получать все удовольствия от жизни. Через некоторое время ей наносят визит ее родители, и она убивает их, угощая расколотыми мозговыми костями, которые слишком велики и поэтому застревают у них в горле.

Мотив родства

Существует довольно большое количество сказок, главных героев которых можно интерпретировать в качестве символизирующих собой аниму или анимус. В этих сказках изображаются присущие человеческому обществу модели (patterns) родственных взаимоотношений: отношения, существующие между мужчиной и женщиной и основные события психической жизни вне зависимости от различий мужского и женского. Большинство сказок, рассказывающих об их совместном спасении, принадлежат к этому типу.

В таких сказках дети часто выступают в главных ролях, например в известной сказке «Гензель и Гретель». Поскольку дети сравнительно мало дифференцированы в сексуальном и психическом отношении, они стоят гораздо ближе к гермафродитному первосуществу. Таким образом, дите — это вполне подходящий символ для Самости — сокровенной, скрытой в будущем внутренней целостности и в то же самое время еще не получивших развития граней нашей индивидуальности. Дитя служит прекрасным образом невинности и способности удивляться, сохранившихся в нас с незапамятных времен, являя собой и ту часть нашей собственной детскости, которой мы пренебрегли, а также до того не существовавшую начальную форму будущей индивидуальности. С этой точки зрения высказывание «ребенок — отец мужчины» имеет более глубокий смысл, чем это может показаться на первый взгляд.

Сказки, о которых идет речь, имеют дело не с человеческими и индивидуальными факторами, но с развертыванием архетипов; в них показываются способы, какими архетипы вступают в отношения друг с другом внутри коллективного бессознательного.

У меня под рукой волшебная сказка, в которой соединение мужского и женского психического представлено с точки зрения бессознательного; тем не менее, как сможет убедиться читатель, реальность женского психического открывается здесь с куда большей ясностью, нежели реальность мужского.

Белая невеста и черная невеста

Как-то раз Бог явился одной женщине, ее дочери и ее падчерице в образе нищего и попросил их показать ему дорогу в ближайшую деревню. Женщина и ее дочь лишь посмеялись над ним, падче-

рица же вызвалась помочь путнику и проводила его до деревни. Божественное воздаяние не заставило себя долго ждать — женщина и ее дочь стали черны и безобразны, а падчерице Господь даровал три блага: необычайную красоту, кошелек, который никогда не пустел, и Царство Небесное, ожидавшее ее после смерти.

У падчерицы был брат, по имени Регинер, который служил королевским кучером, считавший свою сестру такой красавицей, что написал с нее портрет и каждый день любовался на него. Однажды король услышал од этом портрете и захотел посмотреть на него. Красота изображенной на нем девушки так подействовала на него, что он тут же в нее влюбился и приказал кучеру доставить ее во дворец. Брат и сестра поехали к королю, взяв с собой черную мачеху и такую же черную и безобразную сводную сестру. На пути во дворец завистливая мачеха столкнула свою красавицу падчерицу в реку, обвинив в случившемся Регинера, который был брошен за это по приказу короля в яму, полную змей. Далее с помощью чар мачеха полностью околдовала короля и заставила его жениться на своей безобразной дочери.

Падчерица, однако, не утонула: она превратилась в белую уточку, которая три ночи подряд приплывала к королевской кухне и обращалась с вопросами к мальчику-поваренку. Поваренок рассказал королю о необыкновенной уточке, и на четвертую ночь король отправился посмотреть на чудо. Как только уточка увидела короля, она мгновенно обернулась прекрасной девушкой — той самой, что была изображена на портрете Регинера. Затем она рассказала королю о вероломстве мачехи

и своих злоключениях, и тот сурово наказал злую ведьму и ее черную дочь, приказал освободить Регинера из змеиной ямы и женился на прекрасной невесте. (Из собрания братьев Гримм.)

Женщина, ее дочь и падчерица могут рассматриваться в качестве триады, представляющей женское психическое. Женщина в этой триаде будет представлять сознательную установку, в то время как ее родная дочь, являющаяся отрицательным персонажем, представляет собой тень, а Регинер, ее сводный брат, символизирует анимус. Падчерица, при такой расстановке, является четвертой и символизирует подлинную внутреннюю природу и источник обновления в женском психическом. Тем не менее она сможет вполне реализовать себя только в том случае, если установит связь с различающим началом логоса, олицетворяемым королем.

Король не принадлежит к этой группе, состоящей из четверых, но он является одной из трех мужских фигур, где две другие представлены кучером, который осуществляет связь с анимой, и поваренком, с помощью которого у короля открываются глаза на происходящее в собственной душе.

Бог является первой триаде, состоящей из женщин и двух ее дочерей, и щедро награждает ту из них, которая показывает ему путь, тогда как двух других проклинает, в результате чего они становятся черными; иными словами, на них опускается пелена бессознательности. Их грех заключается в том, что они отказались показать Богу путь, и это наводит на мысль, что Бог нуждается в помощи со стороны человека. Он хочет, чтобы человек стал средством для достижения высшего сознания. В мистическом смысле это означает, что человеческая душа (psyche) — это место, где Бог осознает себя.

Поскольку обе женщины отказались помогать ему в осуществлении этой задачи, они расплачиваются за это тем, что теряют право на свою человеческую сущность и превращаются в ведьм. Накрытые темной пеленой бессознательности, они перестают выступать в качестве представительниц женского сознания, каковыми являются в начале сказки, и начинают выполнять роль негативной анимы. Когда подобное случается, то практически невозможно отличить женщину, не сознающую себя, от мужской анимы. В психологическом плане, различия между ними нет. Женщина, оказавшаяся затерянной в океане бессознательного, не уверена в самой себе, ей недостает воли и способности к критическому суждению. Такая, лишенная внутренней определенности, женщина охотно и легко исполняет для мужчины роль анимы. Действительно, чем меньше она сознает себя, тем лучше у нее получается роль анимы. Именно по этой причине некоторые женщины не испытывают особого желания лучше понимать себя; если они поймут себя, то потеряют способность быть чаровницей-анимой и, как следствие этого, утратят свою власть над мужчинами. Сходным образом, поведение мужчины, который погружен в бессознательное, обнаруживает аналогию в поведении женского анимуса. У одержимого мужчины, например у Гитлера, налицо все характерные черты анимуса; он подпадает под действие любой сильной эмоции, полон принятых без рассуждения мнений и испытывает слабость к дешевым и поучительным сентенциям, нередко впадая при этом в экзальтацию. Прекрасную белую невесту сталкивают в реку, и она уплывает прочь в виде белой уточки, а вслед за тем и Регинер (то есть анимус), в чью задачу входило доставить невесту короля (что подразумевает реальный контакт с Логосом), брошен в полную змей яму. Однако занимающая весьма скромное

положение при дворе тень короля, в облике поваренка, содействует выяснению истины.

Когда король отрубает уточке голову, она снова превращается в прекрасную девушку. Если какое-либо психическое содержание не осознается, то есть не получает признания в собственно человеческой сфере, оно регрессирует в сферу инстинктов, как мы это видели в случае Снати-Снати. После того как с ведьмой и ее родной дочерью покончено, образуется мандала из четырех персонажей: короля, белой невесты, освобожденного из ямы Регинера и поваренка.

Хотя в этой сказке есть еще очень много того, о чем можно было бы поговорить, я обратилась к ней исключительно с целью показать, каким образом персонаж, представляющий в ней женское сознание, в то же самое время может быть идентифицирован с негативной анимой у мужчины.

Несмотря на то что сюжеты сказок многообразны и освещают самые разные аспекты действительности, в них всегда присутствуют сходные мотивы, связанные с такими, например, персонажами, как ведьма, падчерица, король и т. п., а также всегда есть нечто общее в развитии событий, всегда налицо тот же самый энергичный способ дсйствования, что в совокупности служит нам подсказкой, помогающей в понимании на нечто очень важное. Тот факт, что сюжетные линии, которые являются сквозными, имеют общую направленность (благодаря чему несколько сказок могут быть соединены в цепочку, где каждая новая сказка образует звено, которое развивает смысл предыдущего), заставляет предположить, что порядок, в соответствии с которым они расположены, принадлежит к самым основам бытия. У меня такое ощущение, что когда волшебные сказки объединены в однородные группы и интерпретируются относительно друг друга, то они имеют в

своем основании единую трансцендентальную архетипическую систему. Подобно тому как кристалл может на свету играть любой из своих многочисленных граней, так и каждая разновидность сказки, открывая нашему мысленному взору определенные аспекты, неизбежно оставляет в тени другие. Так, в одной сказке можно увидеть с особенной отчетливостью одни архетипы, тогда как в другой проступают уже совсем иные. Вместе с тем существуют группы сказок, в которых каждая сказка соотносится с одной и той же конфигурацией архетипов.

Возникает искушение попытаться построить абстрактную модель общей структуры коллективного бессознательного, представив ее в виде кристалла, сущность которого остается одной и той же, но проявляет себя в десятках тысяч волшебных сказок. Однако я не верю, чтобы это было возможно, поскольку исхожу из того, что мы имеем здесь дело с транцендентальным порядком, аналогичным строению атома, которое, как говорят физики, невозможно описать в том виде, как оно существует само по себе, ибо трехмерные модели неизбежно искажают его. Какую бы полезную роль ни выполняли иногда схемы, происходящее в четырехмерном мире остается недоступным для нашего понимания.

И все же, хотя внутренний, духовный строй и не поддается схематизации, мы тем не менее можем получить о нем определенное представление, убеждаясь в процессе анализа, что самые различные сказки неизменно вращаются вокруг одного и того же, а именно — Самости.

ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ

Глава 8
ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА ДЛЯ АМПЛИФИКАЦИИ

Помимо работ, на которые уже делались ссылки на предыдущих страницах, я бы хотела указать на некоторый дополнительный материал, который может быть полезен для интересующегося данной темой. Разумеется, этот список не исчерпывает имеющейся литературы вопроса; его назначение — ввести в область изучения волшебных сказок с точки зрения аналитической психологии. Вообще говоря, я полагаю, что взявшийся за подобную работу будет пользоваться каким-либо собранием волшебных сказок, вроде того, что было издано совместными усилиями издательств University of Chicago Press и Routledge and Kegan Paul (в Лондоне), или более авторитетным собранием на немецком языке, на которое я в основном и опиралась при работе над этой книгой: Die Marchen der Weltlitemtur, (Diederichs Verlag, первоначально изданное в Йене, а в настоящее время издаваемое в Дюссельдорфе — Кельне). Сказки нередко различаются в зависимости оттого, кто их собирал; некоторые собиратели иногда опускают наиболее неприятные, с их точки зрения, места или слегка переделывают оскорбляющие их вкус пассажи. Иногда имеет смысл сравнить разные варианты какой-нибудь одной сказки.

Для тех, кто читает по-немецки, я бы рекомендовала «Словарь немецких суеверий» (Handworterbuch des Deutschen Aberglaubens by H. Bachtold-Staubli, (de Gruyter,

Berlin, 1942). Он содержит огромное количество материала для амплификации практически по каждой из представленных в нем тем. Материал здесь расположен в систематическом порядке, а в конце каждой словарной статьи можно найти большой список специальной литературы. Кроме того, в этом справочнике имеется масса ссылок на религиозные, мифологические и сказочные мотивы, так что содержание его отнюдь не ограничивается народными суевериями, что как будто предполагается его названием.

Другой прекрасный справочник — это «Словарь немецких сказок» (Handworterbuch des Deutsche» Mdrchens) под ред. И. Вольте (Bolte) и Л. Макенсена (L. Mackensen), хотя они доведен пока только до буквы «М». Издание его было приостановлено в конце последней войны, но возобновилось в шестидесятые годы.

Существует также новое многотомное издание, тоже высокого уровня, издаваемое, в основном, Erich Peuckert, которое называется «Словарь немецких сказаний» (Handwdrterbuch der Deutschen Sage). Это — словарь сказаний о подвигах героев, а не о волшебных сказках, но так как названные сферы достаточно тесно переплетены между собой, то, естественно, здесь много перекрестных ссылок на нужный нам материал.

Другая книга на немецком, которая могла бы быть полезной, — это «Энциклопедия античности» (Enzyklopadie der Klassischen Alter-tumswissenschaft, составленная Pauly-Wissova. В ней множество ценного материала для амплификации, относящегося к греческой и римской мифологии. См. также: H. W. Haussing Worterbuch der Mytho-logie, (Klett Verlag, Styttgart).

Для тех, кто читает только по-английски, я рекомендую составленный Ститом Томпсоном (Stith Thompson) шеститомный справочник «Указатель фольклорных мо-

тивов» (Motif Index of Folk Literature, Indiana University Press). Некоторые специфические мотивы можно отыскать в указателе, прилагаемом к «Энциклопедии религии и этики» (Encyclopedia of Religion and Ethics, J. Hastings). M. Lurker опубликовал несколько томов, озаглавленных «Библиография к вопросу о символах» (Bibliographic zur Symbolkunde, Baden-Baden Heitz Verlag, 1964). С помощью этого справочника можно проследить, какая литература, посвященная конкретным мотивам и символам, была опубликована. «Энциклопедия мифологии» (Encyclopedia of Mythology), вышедшая в издательстве «Larousse», не слишком богата интересующим нас материалом, но кое-что для наших целей можно найти и в ней; то же самое можно сказать и о «Standard Dictionary of Folklore, Mythology and Legend», составленном Funk and Wagnall. Кроме того, множество мифологического амплификационного материала можно найти с помощью указателей в «Золотой ветви» Дж. Фрэзера. Книга эта на сегодняшний день несколько устарела в концептуальном отношении, но с фактической стороны, как правило, заслуживает доверия. Далее, существует книга, в которой вы обнаружите потрясающее количество ценного материала. Она принадлежи! R. B. Onians и озаглавлена «Истоки европейского мышления» (The Origins of European Though) о теле, уме, душе, мире, времени и судьбе (Cambridge, 1952). Я настоятельно рекомендую всякому, кто намерен стать психоаналитиком, раздобыть эту книгу. В ней под несколько странным названием собран материал о слюне, волосах, чиханье, кашле, о том, как стать пьяным, увлажняя свои легкие, о диафрагме, а также все, что можно найти об этом в мифологии. Сам Onians по роду своих занятий филолог-классик, но он включает в свои работы материалы, предоставляемые этнографией и сравнительной историей религий, и вы можете найти в словнике любую часть тела,

также как и любое непроизвольное человеческое действие (вроде почесывания живота), а кроме того, и то значение, которое им приписывается. У истоков европейского мышления довольно необычная подоплека! Книга снабжена великолепным указателем, который может быть очень полезен тому, кто занимается интерпретацией сновидений.

Много интересного сравнительного материала содержится в книге Джейн Харрисон (Jane Harrison) Themis, но и здесь следует держаться подальше от теорий, развиваемых автором, и использовать лишь те факты, которые заслуживают доверия.

Школа Фрейда тоже много внимания уделяла интерпретации мифологических тем, главным образом, в плане разработки и обоснования его теории относительно Эдипова комплекса. В качестве примера назову книгу Карла Абрахама «Сон и мифы» (Тгаит and Mythos, Leipzig, 1917) и исследования Отто Ранка «Двойник» (Der Doppelgdnger, Leipzig-Wien, 1919), «Мотив инцеста в поэзии и сказаниях» (Das Incest Motiv in Dichtung und Sage, Wien, 1912), «Миф о рождениии героя» (Der Mythos von der Geburt des Helden, Leipzig-Wien, 1922), а также в других его районах сюда же относится «Волшебное зеркало» (Spiegelzauber, Leipzig-Wien, 1919) Грезы Рохайма. Многие из этих работ, написанных с фрейдистской точки зрения вышеназванных опубликованных позднее, появились в английском переводе.

Теперь мы имеем обзор, специально посвященный истории изучения волшебных сказок, а именно «История исследования мифологии» Яна де Вриса (Jan De Vries, Forschungsgeschichte der Mythologie (Freiburg-Munchen, 1961), которая весьма неполна. Взгляды Юнга совершенно неверно истолкованы, многие ученые вообще не упомянуты, так что в целом мы имеем здесь дело с довольно поверхностным обзором предмета.

Юнг неизменно подчеркивал важную роль, принадлежащую архетипическим символам, и его первое развернутое исследование в этой области — это монография «Символы трансформации» (C. W. 5). Здесь же приводится великолепная библиография, включающая многие основополагающие работы по нашей теме. Юнг побуждал и своих сотрудников, таких, например, как Ф. Риклин (F. Riklin, senior) и Альфонс Медер (Alfons Maeder) заниматься исследованием волшебных сказок. См. исследования Франца Риклина «Осуществление желания и символизм в волшебных сказках» <...>, которое опубликовано по-английски в переводе У. А. Уайта (Franz Riklin Wunscherfiillung und Symbolik im Marchen, (Leipzig-Wien, 1908), или Wishfulfillment and Symbolism in Fairy Tales, W. A. White transl, (Nervous and Mental Disorder Monogram Series, 21, N. Y., 1915).

Кроме уже названной работы, Юнг пишет о волшебных сказках и связанном с ними материале в статьях, собранных в 9-м томе его Собрания сочинений (в 1-м полутоме), например: «Феноменология духа в волшебных сказках» и, до некоторой степени, «О психологии фигуры трикстера».

Наиболее сжатое изложение идей Юнга относительно мифологии дается в статье «о психологии архетипа младенца», которая тоже помещена в этом томе (C. W. 9,1). Первоначально она была опубликована в составе книги «Введение в науку о мифологии» (Introduction to a Science of Mythology, написанную совместно К.-Г. Юнгом и К. Кереньи. В нее вошли статьи Кереньи о богине Коре и божественном младенце, к каждой из которых прилагается комментарий Юнга. Первые главы этого комментария носят общий характер и имеют отношение не только к божественному младенцу. Здесь представлена его точка зрения на мифологию вообще, изложенная кратко и ясно,

в отличие от других его книг, где она дается в несколько распыленном виде.

Для амплификации в области классической мифологии имеются книги Кереньи: «Бог греков» (The God of Greeks) и «Герои греков» (The Heroes of Greeks), в каждой из которых можно найти много полезного материала. Советую также обратиться к «Шаманизму» (Shamanism) Мирча Элиаде; где вы найдете мотив лестницы и центра мира, мотивы веревки, огня, железа и т. д. Другие публикации Элиаде также представляют большую ценность.

На немецком языке я бы горячо рекомендовала пятитомное издание Иоганеса Вольте и Иржи Поливки (J. Bolte и G. Polivka).

Anmerkungen zu den Kinder- und Hausmdrchen der Brtider Grimm, Leipzig, 1912—1932). Этот справочник является неоценимым подспорьем для занимающихся сказками, поскольку для каждой волшебной сказки из собрания братьев Гримм Вольте приводит все сходные сказки, которые ему удалось выявить на данный момент, а таких сказок, как выясняется, существует огромное количество. Здесь представлены, в частности, восточные параллели, а также японские, полинезийские и т. д., то есть все принадлежащие к определенному сюжетному типу волшебной сказки. До известной степени это издание аналогично осуществленному Ститом Томпсоном (Stith Thompson), однако оно более удобно для чтения, поскольку у С. Томпсона материал расположен в соответствии с введенной им нумерацией, тогда как Вольте и Поливка вкратце излагают основное содержание сказки, а затем дают информацию о всех известных ее вариантах. Следует также обратиться к работе «Сказки и глубинная психология» В. Лайблина(\M Laiblin, Marchen und Tiefenpsychologie, Darmstadt, 1969), где можно найти обзор основных школ, интерпретирующих сказки методами глубинной психологии, а также ре-

цензии фольклористов на их деятельность. Кроме того, я бы особенно рекомендовала второе издание «Народных сказок и сказаний» (Volksmarchen und Volkssage, Bern, 1966).

Новую появившуюся литературу на английском языке можно найти в серии Folklore Fellows Communications (Helsinki), а также в журналах Journal of Folklore, выпускаемом в Лондоне, и Fabula, выходящем в Берлине на нескольких языках, включая английский. Обширное исследование на немецком языке о волшебных сказках, (в котором я принимала участие), написанное, в основном, с юнгиан-ских позиций, принадлежит (Hedwig von Beit) и имеет название «Символика сказок» Symbolik des Marchens (в 2-х томах, изданное в Берне в 1952—1957гг.).

Глава 9
ВОПРОСЫ И ОТВЕТЫ

Вопрос: Какому паттерну следует писатель, сочиняющий волшебные сказки, такой, например, как Андерсен?

Д-р фон Франц: Ну, если говорить об Андерсене, то это, несомненно, великий поэт, однако, на мой взгляд, он очень невротичен, и я не могу читать его сказки, потому что невроз, который дает о себе знать в его сказках, действует на меня так же, как звук ножа, скребущего по тарелке. Я слишком чувствительна к проявлениям его сентиментальной и болезненно впечатлительный натуры. Его основной невроз — это не только его индивидуальная проблема, но и проблема всей Скандинавии, а именно: проблема половой жизни, которая приводит здесь человека в ужас, обязана христианскому ханжеству, навязанному извне и весьма суровому, с продолжающим существовать под этим пуританским корсетом самым неистовым языческим темпераментом. Эту напряженность, вызванную действием указанных факторов, можно обнаружить всюду на Севере, а Андерсену этот коллективный невроз был свойственен в высшей степени. Он никогда не был женат и вряд ил когда-либо был способен прикоснуться к женщине. Он умер девственником, но его психика была настолько насыщена сексуальными фантазиями, что он был близок к помешательству, а когда он умирал и был в бреду, то из его уст потоком лились непристойности. Однако мы не ошибемся, если скажем, что поскольку его внутренний конфликт являлся не только его индивидуальным конфликтом, но и конфликтом всего Севера, то именно это и объясняет причину успеха его сказок. Его

невроз представлял собой коллективную проблему, которую он выстрадал сполна, если не более, поскольку был очень впечатлительным человеком. Вполне возможно, что его волшебные сказки со временем стали бы общим достоянием и рассказывались бы каждым встречным, хотя вполне возможно, что этого бы и не произошло, потому что они содержат в себе слишком специфическую жизненную проблему.

Я считаю, что если рассказчик волшебных сказок способен выразить в своем произведении какую-то общечеловеческую проблему, то есть все основания предполагать, что его сказки станут общенародными, но если его создания чересчур напоминают о собственных невротических проблемах автора, то они не получат сколько-нибудь большого распространения. Здоровые люди не примут их.

Замечание: Относительно несогласия с школой интеллектуального направления, которая заявляет, что юнгианская психология — «не научна», поскольку сам смысл существования науки заключается в том, что ее выводы должны носить универсальный характер и что, как только вы вносите в исследование свой личный эмоциональный тон, это уже не наука, а искусство. Мне же представляется, что юнгианская психология — это и наука, и искусство.

Д-р фон Франц: Да, вы правы. Нам следует сказать в ответ на подобную точку зрения, что, благодаря принимаемой нами гипотезе о существовании архетипов, эмоция как таковая далеко не всегда не универсальна. Если лично я испытываю какую-то эмоцию, которая возникла вследствие констелляции архетипов в моем бессознательном, то это также и универсальная эмоция. Поэтому ученые ошибаются, когда отождествляют чувство и эмоцию с чем-то абсолютно субъективным. Я могу испытывать

сильную эмоцию, которая является архетипичсской. И многие могут испытывать ту же самую эмоцию. В этом смысле она универсальна.

Вопрос: Другими словами, если приснившийся человеку сон имеет архетипический характер, то опытный аналитик сможет указать на аналогичный материал?

Д-р фон Франц: Да. Допустим, кто-то оказывается в состоянии сильного душевного потрясения, будучи совершенно подавлен ужасным сновидением или совпадением во времени каких-либо событий. Он тут же устанавливает связь между этим сновидением или же совпадением событий и каким-нибудь неизгладимым из памяти драматическим событием в своей личной жизни, что может иметь как положительные, так и отрицательные последствия для анализа в целом, однако аналитик, зная сравнительный материал, способен заметить нечто универсальное в сновидении и понять, что оно имеет не только субъективное значение. Существует такое явление, как универсальность эмоции, всеобщий характер эмоциональной реакции на определенные вещи, и это следует учитывать. Мы должны постепенно научиться проводить различие между тем, что можно было бы назвать индивидуально обусловленными чувствами и свойственными всем людям эмоциями.

Допустим, например, что у меня отрицательный материнский комплекс и я очень остро реагирую на мифологический мотив внушающей страх матери. Кто-то совершенно правильно может сказать: «Ну как же, мы знаем почему!» Но несмотря на это, люди, не имеющие отрицательного материнского комплекса, тоже реагируют на архетипический мотив несущей разрушение матери сходным образом. Таким образом, если я, благодаря анализу, понимаю себя, то я могу сказать: «Сейчас моя реакция

определяется личными, невротическими обстоятельствами; я настолько погрузилась в свои личные переживания, что превратилась в невротика, но, вообще говоря, такая реакция свойственна человеку, является общечеловеческой». Поэтому только в том случае, если вы прошли через анализ и осознали всевозможные незначительные отличия собственных реакций, настолько это вообще возможно, вы сможете провести различие между двумя вышеназванными типами реакций и понять, является ли происходящее с вами только вашей личной проблемой, или же овладевшая вами сильная эмоция свойственна всем людям. Даже и тогда, когда мы находимся в состоянии аффекта, вследствие того, что затронуты какие-то важные моменты нашей прошлой жизни, наша реакция является общечеловеческой, и ее следует принимать как таковую, а не только в качестве чего-то абсолютно субъективного. Некоторые люди интеллектуального типа готовы любую эмоцию и чувство относить к разряду ненаучной субъективности.

Вопрос: Если я правильно Вас понял, то вы относите Эриха Фромма к числу таких интеллектуалов? (См. гл. 1, стр. 17.)

Д-р фон Франц: Он не принадлежит к той группе, куда входят Грейвз и Элиаде, равно как и редакторы журналов Antaios и Sym-bolon, но в некоторых своих интерпретациях он следует тому же самому интеллектуалистскому методу - отождествлять все что угодно между собой, и поэтому он попадает в ту же самую ловушку. Я не знакома с ним, но он, похоже, представляет собой интуитивный интеллектуальный тип и, как мне кажется, не знает меры в амплификации своего материала, что, кстати, характерно и для Роберта Грейвза. Любой архетипический образ являет собой центр в сплетении взаимосвязанных отношений,

вокруг которого наращивается «паутина» взаимосвязей. С помощью интеллекта вы можете продолжать «плести» эти связи бесконечно долго, если на помощь к вам не придет функция чувства, которая подскажет, что относится к делу, а что можно опустить как имеющее к нему весьма отдаленное отношение. Когда в вашем распоряжении две тысячи амплификации, то вам необходимо осуществить выбор с помощью вашего чувства: какой мотив, на ваш взгляд, наиболее соответствует вашему предмету, а какой проливает ярче свет на контекст данной волшебной сказки. Эту задачу нельзя решить без помощи чувства, так как для этого не существует никакого, интеллектуального правила. Если у вас собрано две тысячи волков для амплификации какой-то сказки, то я не уверена, что смогу предложить вам сформулированное интеллектом правило относительно того, какого волка цитировать, а какого следует поместить лишь в подстрочных примечаниях.

Замечание: Честно говоря, мне трудно согласовать сказанное Вами относительно Эриха Фромма с тем, что мне известно о том, какое внимание он уделял вопросу о роли любви в терапевтическом взаимодействии.

Д-р фон Франц: Ну, знаете, я бы сказала, что люди, которые так напирают на искусство любить {«Art of loving» — название популярной книги Э. Фромма.- Прим. рус. пер.), обычно выпячивают то, что для других людей является самоочевидным. Существует целая школа в Америке и есть психиатры, например Салливан и Розен, которые придают огромное значение раппорту, говоря, что не может существовать терапии без любви. По существу, это — компенсаторное движение, потому что, действительно, был период, когда психотерапевты боялись «запачкаться» и не подпускали к себе пациента слишком близко. Наша точка зрения заключается в том, что если мы не способ-

ны полюбить пациента, то нам не следует тратить на него ни единого часа. Д-р Юнг всегда говорил, что если он не в состоянии полюбить пациента хоть немного (так как какие-то вещи в нем ему, возможно, и не нравятся), то он ни за что не будет браться за анализ. Если у вас нет любви, ничего хорошего в таком случае не получится. Для нас это является самоочевидным, поэтому скорее вызывает удивление то, что люди должны это подчеркивать и писать целые книги на подобную тему. Завтра они напишут книги о том, что необходимо спать, что есть - это крайне важно, что вам следует прочищать свой нос (даже если вы психотерапевт) и что анализ может пойти по ложному пути, если вы этого не сделаете, когда у вас потечет из носа; вот что значит обладать этической смелостью!

Вопрос: Всегда ли Вы видите сны, помогающие Вам в интерпретации?

Д-р фон Франц: Только в тех случаях, когда я не поняла сказку или поняла недостаточно. Тогда сновидения всегда приходят. Возьмите какую-нибудь волшебную сказку и попробуйте ее понять и вы убедитесь, что это так. Я никогда не замечала, чтобы кому-нибудь удавалось с увлечением интерпретировать волшебную сказку без того, чтобы его бессознательное не реагировало на это. Бессознательное, по некоторым причинам, с нетерпением ждет от нас интерпретации мифа; для него это — своего рода приятная щекотка.

Вопрос: Но требуется, по-видимому, какое-то время для того, чтобы сновидение посетило Вас?

Д-р фон Франц: Не столь уж большое, как я убедилась, но абсолютное правило вывести здесь, как вы понимаете, невозможно. Вы можете тем не менее утверждать, что интерпретация мифов имеет, как правило, возбуждающее

действие на бессознательное, и если вас что-то сбивает на этом пути, то можно ожидать самых любопытных реакций со стороны бессознательного.

Вопрос: И они всегда заслуживают доверия?

Д-р фон Франц: Да, я полагаюсь на них. Я не знаю ничего, что было бы лучше. Поскольку мы не располагаем абсолютным критерием для проверки, то лучшее, что можно сделать,— это сказать, что вот эта интерпретация мне подходит и делает меня счастливым и здоровым, и если вслед за тем мое бессознательное ничего больше не имеет мне сказать, то это, собственно, и все. что можно было сделать. Но, естественно, этим дело никогда не кончается.

СОДЕРЖАНИЕ

Минимальные системные требования определяются соответствующими требованиями программ Adobe Reader версии не ниже 11-й либо Adobe Digital Editions версии не ниже 4.5 для платформ Windows, Mac OS, Android и iOS; экран 10″

Научное электронное издание

Серия «Юнгианская психология»

фон Франц Мария-Луиза

ТОЛКОВАНИЕ ВОЛШЕБНЫХ СКАЗОК

Перевод *Валерий Зеленский*
Компьютерная вёрстка и оформление *Влада Кислюк*

Подписано к использованию 22.11.20
Формат 11,0×18,5 см
Гарнитура Minion Pro

ООО Издательство
«Институт общегуманитарных исследований»
119071, Москва, Ленинский проспект, д. 18

Электронное издание данной книги подготовлено
Агентством электронных изданий «Интермедиатор»
Сайт: http://www.intermediator.ru
Телефон: (495) 587-74-81
Эл. почта: info@intermediator.ru